



19
ABUSÕES
ano08

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 05

DOSSIÊ

GÓTICO IBERO-AMERICANO: PRODUÇÕES GÓTICAS NA PENÍNSULA IBÉRICA
E NA AMÉRICA LATINA

SANGRE LATINOAMERICANA. TRANSFORMACIONES DE
LA CONDESA BÁTHORY EN *LA CONDESA* 10

NA PALMA DA MÃO DE LÚCIFER - O GÓTICO EM
ANJO: A FACE DO MAL, DE NELSON MAGRINI 34

A FERIDA DE JACINTO: O GÓTICO COMO INVÓLUCRO
DO ERÓTICO NA FICÇÃO DE LÚCIO CARDOSO 81

O CONFINAMENTO COMO *TÓPOS* DO GÓTICO FEMININO 122

ELEMENTOS GÓTICOS NA TRILOGIA
“O MUNDO SEM DEUS”, DE LÚCIO CARDOSO 146

ENTRE RUÍNAS, *AMUJERADOS* E CICATRIZES,
(DES)ENTERRANDO PRETÉRITOS EM *CONTRABANDO DE SOMBRAS* 188

O GÓTICO E O NARRADOR NÃO NATURAL EM
“MEMÓRIAS DE UMA FORÇA” DE EÇA DE QUEIRÓS 223

A TRAGEDY DOOMED TO REPEAT ITSELF TIME AND AGAIN:
MONSTROUS REPRESENTATIONS IN GUILLERMO DEL TORO’S
THE DEVIL’S BACKBONE (2001) 245

A ECONOMIA VERBAL E A ABERTURA ÀS MAIS DIVERSAS LEITURAS:
REVELANDO ASPECTOS GÓTICOS NA OBRA DE JAMIL SNEGE 289

PILHAS DE CORPOS GROTESCOS: O GÓTICO CONTEMPORÂNEO EM MARIANA ENRÍQUEZ E PATRÍCIA MELO	316
THE BRAZILIAN GOTHIC IN <i>THRESHOLD</i> (1935) BY CORNÉLIO PENNA	339
A ESPACIALIDADE GÓTICA NA DRAMATURGIA DE LÚCIO CARDOSO E OS IMPASSES DA RECEPÇÃO CRÍTICA COM <i>O ESCRAVO</i> (1943) E <i>ANGÉLICA</i> (1950)	377

MISCELÂNEA

RESENHA DE <i>ENTRE LO INSÓLITO Y LO EXTRAÑO: NUEVAS PERSPECTIVAS ANALÍTICAS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA HISPANOAMERICANA</i> , DE ALEJANDRA GIOVANNA AMATO CUÑA (ORG.). MÉXICO: UNAM-FFYL-IIFL, 2019	415
RESENHA DE O RASTRO DA LESMA NO FIO DA NAVALHA, DE ADÉRITO SCHNEIDER. SÃO PAULO: PATUÁ, 2022	429
INTERVIEW WITH LISA KRÖGER & MELANIE R. ANDERSON	448

APRESENTAÇÃO

Julio França
Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez
Xavier Aldana Reyes

Ao romper com as convenções realistas e investir no desconhecido e nas facetas sombrias da mente humana, a literatura gótica tornou-se uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade — inclusive os tabus que o decoro do realismo burguês não podia endereçar. Longe de ser uma fuga da realidade, portanto, o gótico, suas convenções e os “maneirismos”, seus prazeres estéticos negativos (o sublime terrível da tradição burkiana, o grotesco, o *art-horror* etc.) são resultados diretos da visão crítica de mundo — eivada por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional — que lhes enforma. O que se chama de literatura gótica é, pois, a consubstanciação de uma visão de mundo sombria — cética, em alguns casos; francamente pessimista, em outros — em uma forma literária que se caracteriza por uma série de convenções narrativas.

Ainda que, do ponto de vista da historiografia literária mais tradicional, o gótico seja visto como um estilo de época restrito à Europa, especialmente ao Reino Unido dos séculos XVIII e XIX, é fácil observar que a amplitude, a permanência e a pujança cultural da maquinaria gótica estendem-se até a contemporaneidade, nas mais diversas mídias artísticas. A história do gótico confunde-se com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin-de-siècle*, pelo modernismo norte-

americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao cinema e às narrativas intermidiáticas do mundo contemporâneo.

Nesta presente edição dedicada ao tema “Gótico Ibero-americano: produções góticas na Península Ibérica e na América Latina”, a revista *Abusões* contribui para os debates acerca do legado cultural do gótico em países de língua portuguesa e espanhola, e para a consolidação da ideia da existência de longas tradições do gótico em línguas portuguesa e espanhola (gótico ibérico, gótico latino-americano). A grande diversidade e pluralidade dos artigos publicados — que versam tanto sobre autores e obras que aderiram às ideias canônicas importadas quanto os que desenvolveram tropos únicos e mitos próprios — oferece, assim, um painel amplo dos estudos sobre o vigor, atualidade e originalidade das narrativas góticas latinas e ibéricas.

DOSSIÊ

GÓTICO IBERO-AMERICANO: PRODUÇÕES GÓTICAS NA PENÍNSULA IBÉRICA
E NA AMÉRICA LATINA

DOSSIÊ

GÓTICO ÍBERO-AMERICANO: PRODUÇÕES GÓTICAS NA PENÍNSULA IBÉRICA
E NA AMÉRICA LATINA

SANGRE LATINOAMERICANA. TRANSFORMACIONES DE LA CONDESA BÁTHORY EN <i>LA CONDESA</i>	10
NA PALMA DA MÃO DE LÚCIFER - O GÓTICO EM <i>ANJO: A FACE DO MAL</i> , DE NELSON MAGRINI	34
A FERIDA DE JACINTO: O GÓTICO COMO INVÓLUCRO DO ERÓTICO NA FICÇÃO DE LÚCIO CARDOSO	81
O CONFINAMENTO COMO <i>TÓPOS</i> DO GÓTICO FEMININO	122
ELEMENTOS GÓTICOS NA TRILOGIA “O MUNDO SEM DEUS”, DE LÚCIO CARDOSO	146
ENTRE RUÍNAS, <i>AMUJERADOS</i> E CICATRIZES, (DES)ENTERRANDO PRETÉRITOS EM <i>CONTRABANDO DE SOMBRAS</i>	188
O GÓTICO E O NARRADOR NÃO NATURAL EM “MEMÓRIAS DE UMA FORÇA” DE EÇA DE QUEIRÓS	223
A TRAGEDY DOOMED TO REPEAT ITSELF TIME AND AGAIN: MONSTROUS REPRESENTATIONS IN GUILLERMO DEL TORO’S <i>THE DEVIL’S BACKBONE</i> (2001)	245
A ECONOMIA VERBAL E A ABERTURA ÀS MAIS DIVERSAS LEITURAS: REVELANDO ASPECTOS GÓTICOS NA OBRA DE JAMIL SNEGE	289
PILHAS DE CORPOS GROTESCOS: O GÓTICO CONTEMPORÂNEO EM MARIANA ENRÍQUEZ E PATRÍCIA MELO	316

THE BRAZILIAN GOTHIC IN <i>THRESHOLD</i> (1935) BY CORNÉLIO PENNA	339
A ESPACIALIDADE GÓTICA NA DRAMATURGIA DE LÚCIO CARDOSO E OS IMPASSES DA RECEPÇÃO CRÍTICA COM <i>O ESCRAVO</i> (1943) E <i>ANGÉLICA</i> (1950)	377

01

SANGRE LATINOAMERICANA. TRANSFORMACIONES DE LA CONDESA BÁTHORY EN LA CONDESA¹

Gabriel Eljaiek-Rodríguez

Recebido em 02 mai 2022.

Aprovado em 01 set 2022.

Gabriel Eljaiek-Rodríguez

Doutor em em Literatura Hispano-Americana pela Emory University em 2012.

Site: <https://geljaiekrodriguez.wordpress.com/>.

Resumen: La película hondureña *La condesa* (2021) de Mario Ramos transpone y reubica en Latinoamérica a la legendaria Condesa Báthory, personaje gótico profundamente ligado a la geografía y los imaginarios balcánicos. Esta transgresión enriquece a la vez que transforma el mito de la “condesa sangrienta”, resaltando de manera crítica elementos de la colonialidad del gótico y del desangramiento del continente por parte de vampiros europeos. De esta manera, el filme va más allá de las representaciones latinoamericanas del personaje, adaptándola a un contexto continental y a la construcción de un linaje de explotación y desangramiento, y creando de paso una película gótica latinoamericana.

Palabras clave: Erzsébet Báthory. Condesa sangrienta. Condesa Báthory. *La condesa*. Mario Ramos. Gótico latinoamericano.

1 “Latin American Blood. Transformations of Countess Báthory in *The Countess*” / “Sangue latino-americano. As transformações da Condesa Báthory em *A Condesa*”.

Resumo: O filme hondurenho *A Condessa* (2021) de Mario Ramos transpõe e recoloca na América Latina a lendária Condessa Báthory, personagem gótica profundamente ligada à geografia e ao imaginário balcânico. Essa transgressão enriquece e transforma o mito da “Condessa sangrenta”, destacando criticamente elementos da colonialidade gótica e o sangramento do continente pelos vampiros europeus. Dessa forma, o filme vai além das representações latino-americanas do personagem, adaptando-o a um contexto continental e à construção de uma linhagem de exploração e sangria, e no processo criando um filme gótico latino-americano.

Palavras-chave: Erzsébet Báthory. Condessa sangrenta. Condessa Báthory. *A Condessa*. Mario Ramos. Gótico latino-americano.

La gótica historia se ha contado en novelas, películas, documentales e historietas: la bella condesa este europea atraía a inocentes jóvenes a su castillo y luego de torturarlas se bañaba en su sangre, la que consideraba como un bálsamo rejuvenecedor. Esta narrativa ha hecho que la condesa húngara Erzsébet Báthory (1560 – 1614) haya pasado a la historia, y a la cultura popular, como el epítome del vampirismo real, además de ser descrita como el más prolífico asesino en serie de la historia. Las imágenes de cuerpos fragmentados, instrumentos mecánicos de tortura y baños de sangre han permeado la representación de la condesa Báthory, hasta el punto de definir la forma en que el personaje real es recordado, más allá del hecho que muchas de las historias puedan o no ser comprobadas. Por siglos, investigadores y cronistas basaron sus argumentos en testimonios orales, la mayoría de los cuales estuvieron fundados en rumores y muchos otros fueron conseguidos a través de la tortura de los sirvientes

de la condesa. Como afirma László Kürti, incluso las partes más icónicas de la historia no están basadas en ninguna evidencia real:

The most common story of Elizabeth Bathory's reign of terror – that of the blood bath – is not supported by any evidence. However, the story of the Blood Countess has been seized upon by many writers and film-makers, for whom the heady mixture of Elizabeth's beauty, sophistication, extreme cruelty, lesbianism and bisexuality have formed the basis for many a prurient retelling. (KÜRTI, 2009, p. 140)

Uno de los primeros textos impresos en donde aparece referenciado el baño de sangre es la *Trágica Historia* (1729) de László Turóczi. En su texto el historiador jesuita compone una imagen horrenda y chocante que, a pesar de no tener ningún fundamento testimonial o probatorio, será repetida sin cesar en cada nueva iteración de la historia de la condesa Báthory. En el siglo XX, textos académicos como *En busca de Drácula (In search of Dracula: A true history of Dracula and vampire legends 1972)* de Raymond T. McNally y Radu Florescu, y famosos poemas en prosa como *La condesa sangrienta (La comtesse sanglante 1962)* de Valentine Penrose, petrificaron una representación de la condesa, añadiendo a la imagen del baño de sangre nuevos elementos truculentos que de ahí en adelante serán fundamentales para narrar la historia². La literatura gótica se nutrió también de la leyenda de la condesa Báthory, inspirando de manera más o menos directa narraciones tan reconocidas como *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu y dándole forma al mito gótico del vampiro. El cine también ha jugado

2 Entre ellos el uso de métodos de tortura como la doncella de hierro o jaulas especialmente diseñadas para desangrar, así como la presencia de aterradores sirvientes que apoyan a la condesa en sus horribles quehaceres.

un papel muy importante en la monumentalización de la figura gótica de la condesa Báthory, en filmes como *Countess Dracula* (1971) de Peter Sasdy, *Cuentos inmorales* (Contes immoraux 1973) de Walerian Borowczyk, *Countess Dracula's Orgy of Blood* (2004) de Donald Glut y *The Countess* (2009) de Julie Delpy³. En este universo representacional, de poco ha valido la investigación crítica de académicos e historiadores húngaros como László Nagy, Irma Szádeczky-Kardoss o Lázló Kürti. Para ellos las acusaciones contra la condesa Báthory fueron fabricadas y provinieron del horror que una mujer poderosa y rica – tanto por sus títulos nobiliarios como por la extensión de sus tierras – suscitó en la nobleza húngara de la época. De acuerdo con Szádeczky-Kardoss, la persecución en contra de Erzsébet Báthory fue utilizada en la política transilvana como una forma de destruir la reputación nacional de la familia Báthory, así como para legitimar la subida al poder del palatino György Thurzó (SZÁDECZKY-KARDOSS) – primo de la condesa, y oficial a cargo de la investigación en su contra. En un gesto similar, la película *Bathory* (2008) del director eslovaco Juraj Jakubisko, es uno de los pocos intentos cinematográficos de contradecir la representación de la condesa Báthory como una demencial asesina en serie, en vez centrándose en los ataques que sufrió por su posición económica y política.

Siguiendo las representaciones de la condesa Báthory como un personaje gótico, esto es, como una bella vampira humana que desangra jovencitas en la oscuridad de su castillo, la película

3 La lista de filmes es la larga e incluye títulos como *Daughters of Darkness* (1971) de Harry Kümel, *Thirst* (1979) de Rod Hardy, *Stay Alive* (2006) de William Brent Bell y *The Neon Demon* (2016) de Nicolas Winding Refn. El personaje también ha sido representado en series de televisión como *Lore* (2017) así como en la quinta temporada de *American Horror Story* (2015-16).

hondureña *La condesa* (2021) de Mario Ramos brilla por su puesta en escena y calidad técnica, a la vez que por su transposición y reubicación en algún lugar de Latinoamérica de un personaje que está profundamente ligado a la geografía (e imaginarios) balcánicos. Esta transgresión enriquece a la vez que transforma el mito de la condesa Báthory, resaltando de manera crítica elementos de la colonialidad del gótico y del desangramiento del continente por parte de vampiros europeos (ficcionalizados y figurados). En este sentido, el filme va más allá de las representaciones que el gótico latinoamericano ha hecho del personaje de la condesa Báthory, adaptándola a un contexto latinoamericano y a la construcción de un linaje de explotación y desangramiento.

MIRADAS LATINOAMERICANAS A LA CONDESA BÁTHORY

Escritoras y escritores latinoamericanos no han sido inmunes a la atracción gótica que el personaje de la condesa Báthory y su historia producen. En su novela *62/Modelo para armar* (1968) Julio Cortázar ubica a la condesa como una ausencia siempre presente en el texto, que se manifiesta no como un personaje activo sino como una serie de indicios que hacen que los narradores piensen constantemente en “la condesa” y en su legado sangriento. Esto es visible desde la primera línea de la novela, cuando Juan juguetonamente traduce el pedido de un “chateaubriand saignant” (o un bife sangrante) como un “castillo sangriento”. La broma lingüística entre *saignant* y *sanglant* es reconocida por el personaje como completamente conectada con la condesa Báthory: “El comensal gordo había pedido un castillo sangriento y su voz había concitado otras cosas, sobre todo el libro y la condesa

[...] la imagen dominante había sido la condesa, tan clara como el libro o la frase del comensal gordo o el perfume del Sylvaner” (CORTAZÁR, 1980, p. 9).

El hecho de que los personajes se refieren a Erzsébet Báthory cuando hablan de “la condesa” es claro, a pesar de que su nombre y apellido nunca son mencionados directamente. Las descripciones del personaje histórico y las acciones que se le imputan aparecen constantemente en la narración, en calles oscuras que recuerdan a las ruinas del castillo de la condesa en Csejte – “sabiendo muy bien que no íbamos a encontrarla a esa hora, aunque más no fuera porque la condesa debía rondar otras ruinas, la torre del castillo donde siglo atrás había muerto de frío y de abandono, donde la habían emparedado para que no siguiera desangrando muchachas” (1980, p. 84) – o en personajes que pueden o no ser resurgimientos del infame personaje. Es el caso de Frau Marta, anciana vienesa en quien Juan y la danesa Tell ven un avatar de la condesa Báthory:

Ni Tell ni yo hubiéramos podido precisar cuándo empezaron las asociaciones de ideas, desde luego ni a ella ni a mí se nos había ocurrido distintamente que la vieja pudiera ser algo así como una presencia de la condesa puesto que siempre habíamos coincidido melancólicamente en que no hay reencarnaciones o que si las hay el reencarnado no se entera y la cosa carece entonces de todo interés” (CORTAZÁR, 1980, p. 81)

A pesar de no creer en la reencarnación, tanto Juan como Tell continúan pensando que Frau Marta de alguna manera está conectada con la condesa, ya como presencia o como sombra, siempre entrevista en las calles cercanas al hotel donde los dos

se hospedan en Viena – y que ellos sospechan alojó a la condesa Báthory en sus viajes centroeuropeos. Las sospechas que la vieja vienesa despierta en los imaginativos Juan y Tell son producidas por la manera como Frau Marta enreda verbalmente, y de “manera aracnoide”, a mujeres jóvenes para que se hospeden en el hotel, (una de las cuales es nombrada como la “chica inglesa”). El posible vampirismo – real o simbólico – de Frau Marta es reforzado por Cortázar con una referencia metaliteraria a su cuento de 1977 “Reunión con un círculo rojo”, en donde el narrador del cuento y una turista inglesa caen en la trampa de un grupo de vampiros y licántropos que cazan en restaurante de comida este-europea⁴. Que Cortázar invoque a la condesa Báthory en su novela de 1968 no es un hecho aislado y posiblemente responde a la fascinación desencadenada por el ensayo histórico de Valentine Penrose *Erzsebet Bathory, La comtesse sanglante* (Erzabeth Báthory, *La condesa sangrienta*). Publicado en 1962, esta biografía novelada influyó grandemente en la forma como el personaje será representado y apropiado por la literatura y el cine, esto es, como será construido como un personaje gótico, un vampiro/bruja de carne y hueso que se deleita en el sufrimiento humano. La introducción del texto marca este tono desde las primeras líneas:

He aquí la historia de la condesa que se bañaba en la sangre de las muchachas. Una historia auténtica e inédita. Ha sido difícil hacerse con los documentos pertinentes, ya que aconteció hace más de tres siglos

4 En los dos casos, Cortázar enmarca sus relatos en el gótico haciendo uso de los nombres de los restaurantes en donde comienzan las historias: en *62/Modelo para armar* Juan observa al comensal gordo en el restaurante Polidor, visible homenaje a John Polidori (1795-1821) – autor del primer relato moderno de vampiros – y en “Reunión con un círculo rojo” toda la acción transcurre en el restaurante Zagreb, capital de Croacia, y referencia a al origen este- europeo de muchos de los monstruos del género gótico.

y medio, en aquella Hungría salvaje, incomunicada ahora tras el telón de acero [...] La Alimaña de Csejthe, la Condesa sangrienta, aúlla aún, de noche, por los aposentos cuyas ventanas y puertas todavía siguen tapiadas. (PENROSE, 1987, p. 9)

En esta introducción, la poeta francesa no sólo demuestra su conocimiento histórico sobre la condesa, sino también su desdén eurocéntrico (y específicamente, centro-europeo) con relación a las tierras balcánicas que considera “salvajes”, asiladas y propicias para historias truculentas y sangrientas. Esta actitud es parte de una mentalidad colonial que permea el gótico literario y cinematográfico, y que crea una serie de espacios geográficos que son monstruosos y que producen monstruos: los Balcanes, el Medio oriente, África, y posteriormente Latinoamérica y el Sudeste asiático. Como afirman Johan Höglund y Tabish Khair, cuando Drácula transporta a Harker a su castillo atraviesa la frontera entre Este y Oeste, el espacio entre la Europa que se imagina así mismay el otro Oriental (HÖGLUND; KHAIR, 2013, p. 1). Hablando específicamente del este de Europa, Kürti afirma que “there is no disagreement among scholars that the Balkan and Eastern European region in general has been one of the major sources of otherness for the West” (KÜRTI, 2009, p. 135), hecho que es posible observar desde las narraciones góticas del siglo XVIII hasta filmes de horror contemporáneos como *Hostel* (2005). En sus narrativas Cortázar al mismo tiempo replica y subraya la artificialidad y arbitrariedad de esta geografía gótica, haciendo visible la tensión entre homenaje y crítica que es fundamental en el gótico latinoamericano⁵.

5 En mi libro *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos* (2017) he discutido de manera extensa la forma como escritores, escritoras y directores de cine latinoamericanos y latinoamericanas construyen sus obras góticas aprovechando la

Otra escritora para quien la condesa Báthory se convirtió en un referente gótico fue la poeta argentina Alejandra Pizarnik. En 1971 Pizarnik publicó el ensayo “La condesa sangrienta” como un comentario al texto de Penrose, en la forma de un poema en prosa y con un tono que se balancea constantemente entre el horror y la maravilla. Como Penrose, Pizarnik inicia su texto enunciando la culpabilidad del “personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas” (PIZARNIK, 2000, p. 241). Su narración, más corta que el texto de Penrose, está construida como una historia gótica, llena de castillos, bizarros y complejos instrumentos de tortura, oscuros espejos, magia negra y sirvientas que, en palabras de la poeta, eran “exactamente la hechicera del bosque, la que nos asustaba desde los libros para niños. Viejísima, colérica, siempre rodeada de gatos negros” (PIZARNIK, 2000, p. 250). El texto, además, está lleno de sangre, mucha sangre que mana de las doncellas que los ayudantes de la condesa raptan y que ella recibe impasible como bálsamo de eterna juventud.

En la narración de Pizarnik hay una fascinación con la historia, así como una atracción/repulsión por las acciones que la condesa narrada lleva a cabo en la soledad de su castillo. Como afirma Graciela Aletta de Sylvas, en “La condesa sangrienta”, “hay un plus de sentido en la enunciación, en el deslizamiento de la subjetividad, que me parece reveladora, en los epígrafes y citas y también en el placer con que Pizarnik, desde el personaje, espía las escenas de tortura” (ALETTA DE SYLVAS, 2000, p. 243). La poeta observa

tensión entre su conocimiento e interés por el género (y la admiración por quienes lo han producido) y la crítica al uso de lo monstruoso para construir Otros nacionales, raciales, sexuales, etc. Esta crítica permea la forma como el gótico y el horror latinoamericanos se oponen a la vez que juegan con la “monstrificación” del continente y sus habitantes, tema común en obras góticas europeas y norte-americanas.

a la condesa, narrando sus horridas acciones de forma detallada y extática, y subrayando la delgada línea que en ciertos casos separa el horror y la belleza. Con su narración, Pizarnik perfecciona la imagen gótica de la condesa Báthory como una hermosa asesina, imposable y transmutada por la destrucción del cuerpo del otro, a la vez que extática por la consecución de la sangre – en últimas, una corporeización tanto de la figura del vampiro como de la idea de la Muerte. La condesa Báthory es a la vez la vampira que “lleva una vida nocturna y se ‘alimenta’ de la sangre de sus víctimas” (ALETTA DE SYLVAS, 2000, p. 246) y la hechicera que se convierte en la Muerte para vencer a la muerte – parafraseando a Pizarnik.

La imagen gótica de la condesa se concretiza en los últimos párrafos del texto, en donde la poeta revela una vez más su oscura atracción por el personaje:

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso de horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable (PIZARNIK, 2000, p. 259)

Como Pizarnik aclara, su fascinación por la condesa Báthory no pasa ni por la compasión ni por la admiración, ya que las acciones que se le atribuyen a la condesa son imposibles de justificar o de admirar sin caer en una psicopatía similar a la que se le imputa. Pasa por el reconocimiento de la condesa como un “personaje maligno pero de una infinita tristeza y desamparo” (ALETTA DE SYLVAS, 2000, p. 247), esto es, como un personaje

gótico ambivalente, que por sus abyectas acciones destruye la frontera entre sujeto y objeto, y en el proceso se aniquila a sí misma. Como asevera María Negroni, el texto de Pizarnik es una experiencia “poético-pictórica” que somete “el acto de escribir a un escrutinio brutal” (NEGRONI, 2009, p. 42), tanto para la poeta como para el lector.

El escritor colombiano Ricardo Abdallah también usa la imagen gótica de la condesa Báthory en su cuento “La historia de Elizabeth Bathory” (1999), actualizándola y mezclándola con representaciones contemporáneas del personaje. Su relato corto está influenciado por la música metal y por la narrativa urbana, y narra el encuentro fortuito con una joven y bella avatar de la condesa Báthory que habita en el centro de la ciudad de Bogotá. Esta joven Báthory escucha y adora a *Cradle of Filth* y tal vez porque quiere emular a la condesa sangrienta, o porque es la condesa sangrienta, desangra jovencitas en su destartalado apartamento⁶. A pesar de su modernización y traslado geográfico, en el clímax de la narración el personaje encarna la imagen icónica de la condesa sangrienta:

Estaba desnuda y me miró sonriendo con la sonrisa más sensual y cruel que yo he visto. No era agua lo que ella tomaba en sus manos y derramaba sobre sus senos. Era un líquido rojo y espeso que con seguridad había brotado de los dos cuerpos desnudos colgados al lado derecho

6 El tercer álbum de la banda de metal extremo *Cradle of Filth*, llamado *Cruelty and the Beast* (1998), está dedicado a la condesa Báthory. Es un disco conceptual que narra la historia de la condesa y está flanqueado por una portada en donde una hermosa mujer yace semisumergida en una tina llena de sangre. *Cradle of Filth* no es el único grupo de metal que se ha interesado en el personaje: bandas como *Bathory* y *Countess* están claramente influenciadas por el personaje, y grupos como *Venom* y *Forever Slave* le han dedicado canciones.

de la bañera, tan pálidos como sólo puede estar un cadáver que ha sido despojado de toda su sangre (ABDALLAH, p. 70)

Todas estas representaciones definen a una particular versión de la condesa Báthory, una condesa sangrienta latinoamericana, transformada al ser traducida a la lengua usada por escritores como Cortázar, Pizarnik y Abdallah, y reubicada en espacios de otredad diferentes a los del este de Europa – que además tienen su propia tradición colonial. Se trata también las versiones de la condesa Báthory que Ramos recibe (por lo menos la de Cortázar y Pizarnik), y que de maneras diferentes informan su película.

MÚLTIPLES CONDESAS EN LA CONDESA

La película hondureña *La condesa* (2021) de Mario Ramos retoma el personaje de la condesa Báthory y lo adapta en una narración que no sólo es hondureña, por el lugar de origen del director y equipo técnico, sino también latinoamericana, con una variedad de actrices y actores de múltiples países del continente. A pesar de la presencia de múltiples protagonistas – tres generaciones de una misma familia – en un primer momento el personaje principal de la película es la mansión gótica en donde se desarrolla la narración. La importancia de la casa se refuerza en algunos de los carteles promocionales de la película, en donde una foto en contrapicado muestra la mansión de noche y entre árboles deshojados, imponente en su papel de palacete gótico. Ubicada en un lugar indeterminado, esta mansión es llamada “La condesa”, y como en muchas otras narraciones de casas encantadas, es parte

de la herencia de una prestante familia, cuyos miembros son mostrados intermitentemente como españoles y argentinos – en el filme, la familia está representada por la condesa en un pasado decimonónico, por Felipe y Eduardo en los años setenta del siglo XX, y por Sandra en el presente de la película⁷. A pesar del énfasis en la tradición familiar y el poder que esta familia parece ostentar en la región (el pueblo se llama “La condesa” también en honor a la matriarca del clan), el apellido de la familia nunca es mencionado.

Al bajarse del carro y mostrarle la imponente mansión a su novia Angélica, Felipe afirma que están ante “la casa donde vivió nuestra abuela”, construida por su abuelo para emular las comodidades que la condesa tenía en su palacio en Bulgaria. Como en *62/Modelo para armar*, la narración se desarrolla en un ambiente gótico vagamente este-europeo (en este caso una mansión que emula una distante Bulgaria), y en este espacio, la condesa Báthory está presente en todos los rincones a pesar de que el temido apellido nunca se mencione directamente. El silencio sobre el apellido familiar hace que el espacio en blanco se llene con la opción más adecuada, y que la fuerza del nombre Báthory se haga presente en ausencia – “fuerza de un nombre” que Pizarnik exalta en su texto como un talismán. En este sentido, una de las únicas referencias directas al nombre de la condesa viene de Sandra, quien asevera que su primer nombre era Isabel – versión española del nombre húngaro Ersébet.

La importancia de la mansión se hace aún más visible en la narración cuando el espectador descubre que el espíritu de la condesa encanta (y asecha) la casa, y que su influencia maligna

7 La película fue filmada en una casona en Ellicot City, en el estado de Maryland.

está aún vigente no obstante su muerte décadas atrás. Luego del encuentro de un sótano lleno de instrumentos de tortura y un álbum con recortes y fotos detallando las torturas, personajes y espectadores se enteran de que, como en la historia narrada por Penrose y Pizarnik, luego de la muerte de su esposo, la condesa torturó y asesinó múltiples mujeres jóvenes en el sótano de la mansión, con la ayuda de su sádico mayordomo. Haciendo eco de la historia de la condesa Báthory, la condesa de la película es también ajusticiada por los habitantes del pueblo, quienes al enterarse de sus horribles torturas deciden ahorcarla a ella y a su mayordomo. No obstante, este castigo (que parece funcionar en la historia de la condesa húngara) prueba ser ineficaz en el caso de la película, ya que el fantasma de la condesa continúa habitando la mansión e influyendo malignamente a quienes osan entrar a la casa y descubren su secreto.

El filme de Ramos conjura entonces una transformación fundamental en el carácter gótico de la condesa Báthory: el personaje pasa de ser una vampira “real”, que se mantiene joven gracias a continuos baños en sangre humana, a ser un fantasma capaz de influenciar a los vivos, y en cierta forma poseerlos para que lleven a cabo sus designios. Esto no quiere decir que el personaje pierda su conexión con la imagen del vampiro, ya que en las escenas del pasado se la muestra desangrando mujeres y al final del filme está inmersa en una tina llena de sangre, sino que su capacidad de extender su influencia maligna se expande y perfecciona. Esta transformación añade un elemento sobrenatural a la historia de la condesa Báthory, cuyo horror en gran parte ha radicado en que se trata de una historia real y aparentemente comprobable por

documentos históricos. Además, su presencia como un fantasma muestra la ineficacia del mecanismo de ajusticiamiento, así como la capacidad de la condesa de trascender la muerte y eventualmente volver a la vida.

Retornar a la vida de manera física se demuestra entonces como el fin último del asedio de la condesa en la película de Ramos, incluso si esto erradica de manera permanente a todos sus descendientes y a quienes los acompañan en la película. En las escenas finales, es posible ver a la condesa tomando un baño en una tina llena de sangre – que el espectador infiere es de Sandra, el único personaje que el fantasma de la condesa ataca de manera física – y luego escribiendo en el computador de Sandra, vestida a la usanza contemporánea y riendo mientras mira directamente a la cámara. El texto que escribe es una variación del fragmento que una voz en off narra al comienzo de la película, y encapsula su deseo de vivir eternamente: “toda historia tiene un final, pero cuál es nuestro final: cuando morimos, cuando nadie nos recuerda, o quizá la muerte es sólo el inicio de otra historia que se repite, se repite y se repite sin final”. El hecho de que la condesa creada por Ramos rompa la cuarta pared dos veces (la primera al sacar la cabeza de la tina sangrienta y la segunda al terminar de escribir la novela de Sandra) conecta definitivamente a la condesa del filme con la condesa Báthory, en un guiño al espectador que reconoce al personaje y su historia. Recurriendo a la icónica imagen del baño de sangre, Ramos demuestra que las sospechas estaban fundamentadas y que se trataba de la condesa Báthory y no de cualquier asesina en serie. De igual forma, con su corporeización

y contemporaneización el director enuncia que el personaje, histórico y fílmico, ha logrado la codiciada inmortalidad y habita en persona en Latinoamérica.

La película hondureña transforma y complejiza entonces al personaje histórico de la condesa Báthory, manteniendo la atmósfera gótica que rodea al personaje, esto es, la imagen que ha sido construida a través de múltiples narraciones literarias y cinematográficas. El hecho de que la narración se ubique en su mayoría en el siglo XX y en algún lugar de Latinoamérica (que no está especificado) no implica que se pierda el ambiente gótico. Por el contrario, la mansión es una casa encantada llena de espacios iluminados por una luz mortecina y puertas que se abren por sí solas; la decoración mezcla elementos religiosos, como cruces e imágenes religiosas, con ominosos espejos y una estatua sospechosamente similar al Pazuzu de *El exorcista*. A su vez, el sótano es la versión contemporánea de las catacumbas del castillo de Csejte, oscuro y con instrumentos de tortura organizados alrededor de una mesa de operaciones –reminiscente también de laboratorios góticos, al punto que Felipe afirma que le recuerda a *El gabinete del doctor Caligari*.

Todos estos elementos me permiten leer la película como una obra gótica, y específicamente como una obra gótica latinoamericana. Como mencioné con anterioridad, la imagen de Cortázar es titular, no solo por la presencia constante pero innombrada de la condesa Báthory –a imagen de *62/Modelo para armar*– sino también por la referencia directa a su obra en la película. En el primer desayuno que Eduardo y Paola pasan en la casa el tema de conversación gira en torno a *Casa tomada*, cuento gótico del

escritor argentino en donde ruidos, voces y murmullos obligan a los protagonistas a recluirse cada vez más en su propia casa, hasta quedar encerrados por una fuerza invisible. En la película, el cuento sirve como presagio de la extraña voz que los jóvenes empezarán a escuchar, resaltando el carácter de casa encantada de la mansión y subrayando la importancia de Cortázar para el filme.

A pesar de que en *La condesa* nunca se especifica dónde está la mansión, o en qué país está el pueblo de La Condesa, se puede inferir que está en algún país en Latinoamérica dado que todos los protagonistas son latinoamericanos o españoles no importa a que generación pertenezcan. La condesa es inicialmente enunciada como búlgara, pero cuando habla lo hace con acento español peninsular; Felipe y Eduardo son argentinos, Angélica es cubana y Paola es hondureña; a su vez, Sandra es española y Débora es dominicana. Leo esta mezcla, en apariencia aleatoria, como una apropiación y transformación de la historia de la condesa Báthory, que genera un linaje que no es este o centroeuropeo, sino español y latinoamericano. Como antes lo hizo Drácula (en las películas de El Santo, en *Vampiros en la Habana* o en *Vlad*), la condesa Báthory se muda a algún lugar de la geografía americana, en donde literalmente desangra a sus habitantes y se reproduce, engendrando un linaje que, aunque no comparte sus sádicos placeres, comparte la idea de explotar y sangrar a los habitantes del país en el que habitan y de mantener limpio el honor de la familia a toda costa⁸.

8 En varias películas del luchador mexicano El Santo, como *Santo en el tesoro de Drácula* (1968) y *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo* (1973), Drácula se muda del este de Europa a México, lo que desencadena una serie de conflictos con los luchadores encargados de proteger a los mexicanos de las garras del mal. Algo similar ocurre en la novela *Vlad* (2010), del mexicano Carlos Fuentes, en donde el legendario vampiro se muda a una casona en la Ciudad de México en busca de sangre mexicana. En *Vampiros en la Habana* (1985) del cubano Juan Padrón, el hijo y el nieto de Drácula se trasladan a

El concepto de honor y su defensa nunca han sido extraños para la sociedad española, más aún después de la unificación en 1492 y la expulsión de musulmanes y judíos de la península. Los discursos de honor en España estuvieron estrechamente vinculados a la profesión de la religión cristiana y al concepto discriminatorio de limpieza de sangre. Como afirma Max Hering Torres,

la limpieza de sangre diferenciaba a los cristianos viejos de los cristianos nuevos en una relación de jerarquía que reproducía antagonismos bajo el manto de la supuesta unidad cristiana. La limpieza de sangre hacía referencia a un pasado genealógico y, necesariamente, al linaje religioso de una persona o grupo. (HERING TORRES, 2010, p. 29)

Durante la conquista y la colonia, y a través de la consolidación de las instituciones españolas en América (incluidos los varios tribunales de la Inquisición), muchas de estas ideas entraron a hacer parte del horizonte interpretativo de las futuras naciones latinoamericanas, ya no como ejercicio discriminatorio contra musulmanes y judíos, sino contra indígenas y afrodescendientes. En este punto el eje religioso se descentra, dando paso a una discriminación basada en la idea de raza, que como asevera Aníbal Quijano,

es, con toda seguridad, el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años. Producida en el mero comienzo de la formación de América y del capitalismo, en el tránsito del siglo XV al XVI, en las centurias siguientes fue impuesta sobre toda la población del planeta como parte de la dominación colonial de Europa (QUIJANO, 2017, p. 17)

la capital de Cuba en búsqueda de ingredientes para una posición que los proteja del sol y les permita chupar sangre bajo en sol del Caribe.

La defensa del honor se transforma entonces en una herramienta de mantenimiento de estructuras sociales y raciales, que van de la mano con un ejercicio de poder socioeconómico. En este sentido no es inocente que en *La condesa* los personajes que hacen parte de la familia son españoles – poder colonial europeo en control de gran parte del continente americano– y argentinos, país que históricamente se ha narrado como más europeo que americano y ha tratado de sostener dicha falacia. Desafortunadamente, la narrativa del filme nunca especifica la manera en que estas movilizaciones ocurrieron – clarificando por qué parte de la familia es española y por qué parte es argentina.

Tampoco es inocente que las parejas de los miembros de la familia (incluido el esposo de la condesa, que sólo se menciona de paso en la película y cuya nacionalidad se desconoce) son latinoamericanas, particularmente de lugares que de una u otra forma han sido racializados: Cuba, Honduras y la República Dominicana. A pesar de que las tres mujeres –Angélica, Paola y Débora– no son racialmente diferentes a los demás protagonistas (en Latinoamérica podrían ser descritas como “blancas” o “mestizas”), en varias ocasiones se menciona que la familia de Felipe y Eduardo tendría problemas en aceptar a Angélica y Paola por el simple hecho de no saber dónde queda Cuba u Honduras – incluyendo una posible xenofobia dentro del acerbo familiar. Adicionalmente, el hecho de que son mujeres – y que Sandra y Débora son pareja – referencia el posible lesbianismo de la condesa Báthory, que horrorizó a sus detractores y acusadores, y que fue utilizado como un arma durante su juicio. Subraya, además, la supuesta realidad de que la mayoría de las víctimas de la condesa histórica fueron mujeres jóvenes.

La película entonces escenifica diferencias raciales, sociales, sexuales y nacionales entre los miembros de la familia – ¿Báthory? – y sus parejas, una distinción que subraya el carácter vampírico del clan (literal o figurado) y el carácter gótico de la narración. Como afirma Jack Halberstam, estos elementos y sus cruces narrativos son fundamentales para entender la historia del gótico y la puesta en escena de la sexualidad gótica: “where the foreign and the sexual merge within monstrosity in Gothic, a particular history of sexuality unfolds. It is indeed necessary to map out a relation between the monstrous sexuality of the foreigner and the foreign sexuality of the monster” (HALBERSTAM, 1995, p. 7). En la película, la monstruosa sexualidad de la condesa – el sangramiento y asesinato de jovencitas y el perverso placer sexual derivado de ello — esta indisolublemente conectada con su carácter de extranjera, de europea (búlgara/española) explotando cuerpos latinoamericanos. Este cuadro de relaciones es favorecido por el gótico latinoamericano, en cuentos, novelas y películas en donde el monstruo europeo y su linaje europeizado asedian, explotan y asesinan sujetos de Latinoamérica. Ejemplo de ellos son los ya mentados *Vampiros en la Habana*, o los filmes góticos colombianos *Pura sangre* o *Carne de tu carne*. En este sentido, y como he afirmado en otros textos, esta forma del gótico invierte modelos del gótico europeo (o estadounidense) en donde los monstruos y horrores proviene de la periferia del viejo continente, o de los continentes considerados como lugares de otredad⁹.

Aunque en un principio las relaciones familiares y sexuales presentadas en *La condesa* son ideales y las parejas parecen

9 En textos como *Selva de fantasmas* y *Colombian Gothic in Cinema and Literature* (2021).

equilibradas, el encuentro del álbum de fotos y la influencia de la condesa destruyen este equilibrio, exacerbando la importancia de la tradición y la defensa del honor familiar. Como en muchas obras del gótico europeo la intrusión del pasado premoderno destruye el presente, y como en muchas obras del gótico latinoamericano, la intrusión del pasado europeo evidencia formas de colonialismo, clasismo y racismo. En este sentido, para Felipe, Eduardo y Sandra, la protección del buen nombre de la familia y del secreto de la condesa, es más importante que las relaciones con sus parejas, lo que los convierte en extensiones de la explotación y desangramiento llevados a cabo por la condesa, y a Angélica, Paola y Débora en Otros explotados.

La diferencia de estos tres personajes con la familia se hace aún más visible por el hecho de que todas son capaces de percibir, en diferentes niveles, los fenómenos paranormales que ocurren en la mansión y la maldad que emana del fantasma de la condesa. Angélica se siente incómoda en la casa desde el primer momento y Paola es blanco de sucesos paranormales, como objetos y puertas que se abren solas – además de ser la única que manifiesta verdadero horror y disgusto frente a las fotos de las torturas y la única que quiere contactar a la policía. Débora por su parte, desde el primer día afirma que siente que la casa la está mirando y a medida que pasa el tiempo empieza a ver y a tener contacto con el fantasma de la condesa y con los fantasmas de las muchas mujeres asesinadas en la mansión. De manera importante, es ella quien hace explícita la identidad de la condesa al decirle a Sandra que el fantasma que las asedia “se llama Isabel. Mató a muchas chicas y usaba su sangre”. Con esta afirmación, Débora confirma

una vez más las sospechas (si las había) de que la condesa que encanta la mansión no es otra que Isabel (Erzsébet) Báthory, “la condesa que se bañaba en la sangre de las muchachas” de acuerdo con Penrose.

Como en muchos textos y películas góticas y de horror, la percepción de seres o eventos sobrenaturales no necesariamente salva a los personajes de la muerte o de destinos aún más horribles. La sangre de Sandra sirve como bálsamo rejuvenecedor y, aunque no es claro en el filme, su cuerpo tal vez es usado por la reencarnada condesa. Por su parte Paola, Angélica y Débora mueren violentamente, convirtiéndose en fantasmas de sitio, ancladas a la mansión y condenadas a repetir el mismo momento una y otra vez – al igual que Felipe y Eduardo. El conocimiento de eventos claves de la narración tampoco protege a los personajes de estos destinos, y prueba de ello son Sandra y Débora. Sandra ha estudiado la historia de su abuela Isabel y su curiosidad de escritora es la que la ha llevado a vivir en la casa mientras escribe un libro sobre la condesa; por su parte, Débora es capaz de ver al fantasma de la condesa y a través de visiones compartidas por los espectadores, es quien conoce (y sufre) la historia de los horrores cometidos por la condesa de manera más clara.

Aunque en su película Ramos presenta al personaje histórico de la condesa Báthory como una asesina, como la “condesa sangrienta” que se baña en sangre humana para permanecer joven, el transporte a las Américas que se lleva a cabo en la película transforma al personaje de manera fundamental. Su presencia como fantasma en la mansión La condesa le da un poder que no ha tenido en muchas otras narraciones, esto

es, la permanencia y la capacidad de afectar a los vivos más allá de la muerte, todo en miras a reencarnarse en uno de sus descendientes. Este hecho literaliza de manera perversa la idea de sobrevivir a través de la descendencia, dándole un alcance al personaje pocas veces visto. Su hispanización, además, transmuta al personaje en un monstruo gótico capaz de memorializar la explotación europea del continente y de poblaciones (argentinas, cubanas, dominicanas u hondureñas, para mencionar únicamente las nacionalidades escenificadas en la película) que se ven como desechables – como materia prima – en la consecución del fin último de la explotación. La narración de la condesa Báthory en el filme *La condesa* puede entonces verse como un texto que cualifica, más no simplifica: es la historia de una condesa europea que se bañaba en la sangre de muchachas latinoamericanas, y que ha vuelto a la vida en el continente.

REFERENCIAS

- ABDALLAH, Ricardo. La historia de Elizabeth Bathory. *Noche de Quema*. Fundación El Libro Total. Disponible en: <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=649>.
- ALETTA DE SYLVAS, Graciela. “Para una lectura de *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. *Arrabal*. n. 2, p. 243-54, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *62/Modelo para armar*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.
- CORTÁZAR, Julio Reunión con un círculo rojo. In: CORTÁZAR, Julio. *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- ELJAIK-RODRÍGUEZ, Gabriel. *Selva de fantasmas*. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- HALBERSTAM, Jack. *Skin Shows*. Gothic Horrors and the Technology of Monsters. Durham: Duke University Press, 1995.

HERING TORRES, Max. Limpieza de sangre en España. Un modelo de interpretación. *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*. México: El Colegio de México, 2011.

KHAIR Tabish; HÖGLUND, Johan. *Transnational and Postcolonial Vampires*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

KÜRTI, László. The Symbolic Construction of the Monstrous – The Elizabeth Bathory Story. *Narodna umjetnost*, 46/1, 2009, p. 133-159.

NEGRONI, María. *Galería fantástica*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2009.

PENROSE, Valentine. *La condesa sangrienta*. Madrid: Ediciones Siruela, 1987.

PIZARNIK, Alejandra. *La condesa sangrienta*. Alejandra Pizarnik. Obra completa. Medellín: Editorial Árbol de Diana, 2000.

QUIJANO, Aníbal. ¡Qué tal raza! *Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes*. Buenos Aires: CLACSO, 2017.

SZÁDECZKY-KARDOSS, Irma. The Bloody Countess? An Examination of the Life and Trial of Erzsébet Báthory. *Notes on Hungarian History*. Available at: <https://notesonhungary.wordpress.com/2014/05/31/the-bloody-countess/>.

02

NA PALMA DA MÃO DE LÚCIFER - O GÓTICO EM ANJO: A FACE DO MAL, DE NELSON MAGRINI¹

Cido Rossi

Recebido em 10 abr 2022. **Cido Rossi**

Aprovado em 24 out 2022.

Doutor em Estudos Literários – UNESP, 2011.
Professor de Literatura Inglesa na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara, SP.
Atua no curso de graduação em Letras e no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da mesma instituição.
Pesquisador Produtividade em Pesquisa do CNPq – nível 2 (processo: 311165/2021-4)
Líder do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP/CNPq) e membro dos grupos de pesquisa Estudos do Gótico (UERJ/CNPq) e Nós do Insólito (UERJ/CNPq).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0428069285054155>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3930-1284>.
E-mail: aparecido.rossi@unesp.br.

Resumo: O presente artigo tem por objetivo demonstrar a presença do Gótico em *Anjo: a face do mal* (2004), romance do escritor brasileiro Nelson Magrini, por meio de uma análise mais abrangente das três frentes narrativas que compõem a obra e de uma análise mais detida de três de seus protagonistas, quais sejam as personagens Lúcifer e Lucas e a criatura denominada anjo no título e ao longo do enredo da obra. Para tanto, se tomará a

1 Título em língua estrangeira: “On the palm of the hand of Lucifer: the gothic in Nelson Magrini’s Anjo: a face do mal”.

ideia derridiana de *iteração*, o jogo de repetições e interações que gera e subverte sentidos, entre as Artes das Trevas — os operadores discursivos do Gótico na ficção e literatura —, a ideia e as características formal-conteudísticas do Novo Horror brasileiro segundo Matangrano e Tavares (2018), e o *modus operandi* de construção literária-ficcional desenvolvido por Magrini em seu fazer artístico.

Palavras-chave: *Anjo: a face do mal*. Nelson Magrini. Gótico. Gótico brasileiro. Novo Horror brasileiro. Iteração.

Abstract: This article aims to demonstrate the presence of the Gothic in the novel *Anjo: a face do mal* (*Angel: the Face of Evil*, 2004), written by the Brazilian writer Nelson Magrini, through a broader analysis of the three narrative cores that compose the work, and a closer, or more specific, analysis of three of its protagonists, namely Lúcifer, Lucas, and the creature called “anjo” (“angel”) in the title and along the plot of the novel. To achieve this purpose, it will be used the Derridean idea of *iteration*, the game of repetitions and interactions that generates and subverts meaning, among the Arts of Darkness — the discursive operators of the Gothic in fiction and literature —, the idea and the form-and-content characteristics of the Brazilian New Horror according Matangrano and Tavares’s (2018) theory, and the *modus operandi* of literary and fictional construction developed by Magrini in his artistic making.

Keywords: *Anjo: a face do mal*. *Angel: the Face of Evil*. Nelson Magrini. Gothic. Brazilian Gothic. Brazilian New Horror. Iteration.

O Gótico no Brasil — e mais ainda seu desdobramento, o *Gótico brasileiro* — é um assunto controverso e espinhoso. Há os que comprovam que sempre existiu (MATANGRANO; TAVARES, 2018), há os que concordam com sua existência, porém dentro de

uma circunscrição muito específica, até limitante (BARROS, 2020), e há os que perceberam sua ocorrência e/ou existência com total clareza, porém se recolheram a um obsequioso — e ofensivo — silêncio (CANDIDO, 2000). De minha parte, e para os intentos do presente texto, posiciono-me do lado dos que entendem que o Gótico sempre esteve presente na literatura brasileira, desde sua fundação até a atualidade, uma vez que o concebo não apenas como um gênero, mas também, e principalmente, como um modo bastante específico e muito bem delineável de fazer ficção, presente em praticamente todas as culturas e literaturas do ocidente, uma “estética negativa” (BOTTING, 2014, p. 1, tradução nossa) das Trevas, entendido *Trevas* como

uma ausência da luz associada aos sentidos, à segurança e ao conhecimento — [que caracteriza] as aparências, os ânimos, as atmosferas e as conotações do gênero. Os textos góticos são, declaradamente, porém de modo ambíguo, irracionais, retratando distúrbios de sanidade e de segurança que vão desde crenças supersticiosas em fantasmas e demônios, demonstrações de paixões incontroláveis, emoções violentas ou o fantasioso, até retratos de perversões e obsessões. Além disso, se o conhecimento está associado a procedimentos racionais de indagação e entendimento baseados na realidade natural e empírica, então as convenções góticas perturbam as fronteiras do conhecido e conjuram fenômenos sobrenaturais obscuros, as “Artes das Trevas”, formas alquímicas, arcanas e ocultas normalmente caracterizadas como ilusão, aparição, engodo. Desconectados de uma ordem natural das coisas preconizada pelo realismo, os voos de imaginação góticos sugerem

a possibilidade do sobrenatural, o mistério, o mágico, o maravilhoso e a monstruosidade. (BOTTING, 2014, p. 2, tradução nossa)

As ditas *Artes das Trevas* são de particular importância para o escopo do presente ensaio, pois é sob o conjuro formal-conteudístico dessas forças — arcanas, ocultas, sobrenaturais e monstruosas — que se encontra a obra que será objeto de análise nos parágrafos que seguem: o romance *Anjo: a face do mal* (2004), do escritor paulistano Nelson Magrini. Também está sob o conjuro dessas mesmas potências a abordagem teórico-crítica que desenvolverei em torno de tal obra, pois constitui meu objetivo nela demonstrar a presença do Gótico por meio da articulação das três frentes narrativas que a compõem e de uma breve análise de três de seus quatro protagonistas, quais sejam Lúcifer, o humano Lucas e o anjo do título — sobre o qual adiante não se tratar do próprio Lúcifer ou dos anjos e arcanjos da tradição cabalística judaica.

No contexto da literatura e ficção brasileiras, aquilo que é chamado *ficção/literatura gótica* — também conhecido como *ficção/literatura de terror*, *ficção/literatura de horror*, *ficção/literatura do sobrenatural* ou simplesmente *o Gótico* — tem uma presença mais sensível e melhor observável a partir da segunda metade do século XIX (MATANGRANO; TAVARES, 2018), marcadamente pelas mãos de autores e obras pertencentes ao Romantismo e ao Realismo, como a poesia de Álvares de Azevedo e a contística e prosa longa de Machado de Assis — “A causa secreta” (1885) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) são aqui exemplos cabais e incontornáveis. A partir dessas primeiras

manifestações, o Gótico se desenvolve na ficção e literatura nacionais ao longo de todo o século XX².

No século XXI — que, a meu ver, é o período histórico mais prolífico da ficção e literatura do sobrenatural no contexto brasileiro — tem-se o Gótico como um fazer artístico renovado e atualizado, visto já se tratar de um gênero-modo globalizado e consolidado de ficção/literatura em razão das facilidades trazidas pela internet, as quais permitiram trânsitos e diálogos entre escritores e obras nacionais e o que está acontecendo no resto do mundo, particularmente no mundo em língua inglesa. Por meio desses trânsitos e diálogos, o Gótico se popularizou entre os leitores e consumidores brasileiros de ficção, o que abriu espaço para o surgimento de novos autores e autoras do gênero-modo, bem como de editoras especializadas neste e em outras vertentes do insólito ficcional.

Matangrano e Tavares (2018) chamam essa ficção/literatura gótica brasileira do século XXI, renovada e atualizada, de *Novo Horror*, no qual prevalecem enredos urbanos ambientados no presente e em localidades conhecidas, elementos clássicos do Gótico (vampiros, lobisomens, monstros diversos, cenários noturnos, atmosferas soturnas e sinistras, o *unheimlich* etc.) inseridos nos contextos nacionais e atuais, regionalismos e elementos socioculturais reconfigurados a serviço das Artes das Trevas, certa preocupação em factualmente *assustar* o leitor/consumidor, *gore* (a exacerbação do grafismo que caracteriza o

2 Para uma historicização completa e detalhada, bem como uma análise, desse desenvolvimento consulte-se a obra *Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo* (2018), de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares, pois não disponho de espaço-tempo para entendê-las aqui. Vide Referências.

horror), *terrir* (a mistura do terror com o cômico) e uma tendência à aventura de um modo geral.

Caracterizados pelo pastiche, pela paródia, pela autorreferência e pelas narrativas rocambolucas — no melhor sentido da peripécia aristotélica —, os autores [e obras] dessa vertente buscam revisitar temas, situações e personagens — ou criaturas — já solidificadas no imaginário popular do século XX, seja na literatura, no cinema, nos quadrinhos ou nos jogos, por vezes sob um viés cômico, mas aclimatado a uma realidade tipicamente brasileira. (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 147)

É ao universo do Novo Horror que se atrela, na literatura gótica brasileira, a obra de Nelson Magrini, “um dos pioneiros do Século XXI” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 150) juntamente com André Vianco. Autor de quatro romances até o momento — o já mencionado *Anjo: a face do mal*, *Relâmpagos de sangue* (2006), *Os guardiões do tempo* (2009) e *Ceifadores*³ (2012) — e de vários contos publicados em coletâneas dedicadas ao Gótico e à Fantasia, Magrini tem maneiras bastante peculiares de construir as Artes das Trevas em sua ficção: evitando maniqueísmos, mistura elementos das tradições religiosas judaico-cristãs e afro-brasileiras (em especial a Umbanda e o Candomblé) na construção do sobrenatural, além de sonhos, distúrbios de memória e o jogo com tempo e espaço; sua composição de atmosfera é primordialmente noturna e citadina, ainda que também trabalhe com o que denomino *terror/horror do branco* (a atmosfera gótica construída em cenários diurnos e iluminados)⁴ e com cenários campestres ou

3 *Ceifadores* é a continuação de *Anjo: a face do mal*.

4 *Relâmpagos de sangue* se destaca na questão do terror/horror do branco.

isolados; sua preferência é por construir espacialidades abertas, o que não é comum na ficção/literatura gótica contemporânea, mas uma característica do Gótico clássico (o Gótico britânico do final do século XVIII e início do século XIX), algo que não exclui sua habilidade em construir espacialidades fechadas de grande tensão psicológica ao estilo dos *thrillers* policiais; seu estilo narrativo é frenético, por vezes visceral, e hiper-realista, revelando grande destreza em compor cenas cinematográficas, com descrições e narrativas que tendem ao minimalismo e diálogos ágeis, aspectos que remetem ao primeiro romance gótico — *O castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764), de Horace Walpole —, porém totalmente incomuns na tradição literária brasileira; a ação costuma ser a característica principal dos desenvolvimentos dos enredos, o que os torna dinâmicos e progressivos, mas não menos densos e complexos; é notável uma grande habilidade em conduzir múltiplas focalizações narrativas, com a composição de vários nichos de enredo que convergem para a conclusão da história; por fim, em termos de composição de personagens, sua tendência é transformar em heróis representações de pessoas comuns, geralmente portadoras de algum tipo de perturbação psicológica, que, em dado momento, têm algum contato com seres sobrenaturais de grande poder (demônios, potestades, alienígenas, monstros etc.), os quais transformam radicalmente suas vidas.

Na *iteração*, palavra que Jacques Derrida (1988) utiliza para identificar o jogo de repetições e interações que gera e subverte sentidos, entre Artes das Trevas, Novo Horror brasileiro e *modus operandi* de construção literária-ficcional de seu autor, encontra-

se *Anjo: a face do mal* (*Anjo* daqui em diante), obra cujo enredo se desenvolve em três frentes narrativas: a primeira é o mundo espiritual, um mundo fluido e moldável — “O mundo espiritual podia ser moldado” (MAGRINI, 2004, p. 20) — onde o leitor é apresentado a um conjunto de forças que, se por um lado advindas dos imaginários judaico-cristão e afro-brasileiro, por outro desprovidas dos maniqueísmos esperados de um referencial religioso. Assim, há o que é chamado de Potencialidade, “o Tudo e o Nada [...]. A Onipotência, a Onipresença e a Onisciência” (MAGRINI, 2004, p. 9), o equivalente ao Demiurgo bíblico, que se manifestou por meio dos princípios da Ação e da Oposição; todavia, “por serem [princípios] iguais em potencial, nada aconteceu e ambos se anularam” (MAGRINI, 2004, p. 9). Para que a Potencialidade não estagnasse e deixasse de existir, o princípio da Ação gerou uma energia que foi atirada de encontro ao princípio da Oposição, o que a obrigou a se dividir. Dessa divisão surgiram dois pontos que se comportaram de forma inesperada, quais sejam o Universo sempre em expansão e um efeito colateral que ganhou consciência própria e poder praticamente ilimitado, “uma manifestação, única e híbrida, [que] habita uma dimensão inteira no mundo espiritual, totalmente sua, seguindo seus próprios caminhos, suas próprias crenças, regras e interesses” (MAGRINI, 2004, p. 10). Essa manifestação “já teve muitos nomes. O mais conhecido de todos é *Lúcifer*” (MAGRINI, 2004, p. 10, grifo nosso).

Lúcifer, como o narrador de *Anjo* deixa claro, é um ser único e habita sozinho uma dimensão inteira no mundo espiritual. Ao longo das eras da Criação, seguindo seu entendimento da Potencialidade — que o enredo da obra faz questão de frisar ser

privilegiado quando comparado ao de outros seres —, a divindade criou as chamadas “Energias de Manutenção” (MAGRINI, 2004, p. 179), seres espirituais responsáveis por ajudar a humanidade a progredir, tendo em vista que, em *Anjo*, Lúcifer assumiu para si a missão de ajudar a criatura humana a se desenvolver e a também atingir a divindade. Estão entre as Energias de Manutenção os orixás africanos (Obaluaíê — na obra chamado *Obaluaê* — e Ogum têm participação determinante no enredo do romance), entidades de Umbanda (Serronsô), santos católicos (São Gregório), seres da mitologia judaica (Leviatã), faraós egípcios (Tutancâmon, na obra chamado TuthAnkhAmon) e um famoso nome da Magia tradicional europeia (São Cipriano).

Ao mesmo tempo, o mundo espiritual é também habitado por anjos e demônios, que começaram a existir juntamente com o Universo, porém apartados de Lúcifer, na cena cosmogônica da divisão do princípio da Oposição. Apesar de essencialmente iguais em termos de energia, esses seres estão em permanente divergência e embate em razão de seus entendimentos, interpretações e interesses no que tange aos desígnios da Potencialidade — em *Anjo*, a Potencialidade se comunica por meio de emanções que devem ser *interpretadas* por aqueles capazes de captá-las e/ou senti-las, de modo que, no enredo da obra, a *arte de interpretar* é sinônimo de poder, já que exercida livremente e ao bel-prazer do intérprete: vence quem for mais convincente.

Desse modo, o leitor é apresentado aos anjos, alguns deles portadores de nomes popularmente conhecidos, como Mikael e Gabriel, habitantes de um reino iluminado no mundo espiritual (o Céu ou mundo Celestial) e que mantêm influência direta sobre os

humanos, por meio de igrejas e religiões; a maneira angélica de interpretar a Potencialidade é bastante conservadora e hipócrita. A seguir, o leitor encontra os demônios, muitos deles também portadores de nomes muito populares advindos das tradições semitas, como Belzebul e Lilith, ou da Goécia, como Mephistus, habitantes de um reino escuro, quente e sulfuroso no mundo espiritual (o Inferno) e que também mantêm influência direta sobre os humanos por meio de grandes empresas e corporações; a maneira demoníaca de interpretar a Potencialidade é bastante elástica e egocêntrica. É interessante notar que anjos e demônios, bem como seus respectivos mundos e formas de agir, são propositalmente desenvolvidos de modo dialético e maniqueísta no enredo de *Anjo*. Ambos os grupos serão duramente criticados por Lúcifer em uma das cenas mais impressionantes da obra (MAGRINI, 2004, p. 243-250).

A segunda frente narrativa do romance é o mundo humano, a dimensão habitada pelos seres humanos, os encarnados, um mundo físico e concreto. O cenário escolhido é a cidade de São Paulo, havendo também uma brevíssima menção à cidade de Araras, no interior do estado. Na maior parte da trama, a cidade de São Paulo é retratada durante a noite e de modo soturno. Trata-se de uma representação verossimilhante da metrópole, porém não realista, visto que o foco principal do enredo de *Anjo* recai nas ações das personagens, e isso acaba conferindo um aspecto um tanto quanto difuso, tenso e perigoso, *gótico* por assim dizer, à espacialidade e à atmosfera da obra. Não desenvolverei uma análise desses elementos no presente texto, mas pode-se dizer que o mundo humano de *Anjo* constitui um feliz exemplo de *locus*

horribilis — o lugar do medo, a composição espacial-atmosférica típica da literatura e ficção góticas — na literatura gótica brasileira.

É nesse contexto que o leitor é apresentado às duas principais personagens humanas da obra, Lucas e Rafael — notem-se os nomes bíblicos; note-se a raiz vocabular *luc-* (*luz*) presente nos nomes *Lúcifer* e *Lucas*, respectivamente o herói da narrativa e seu ajudante; note-se o nome angélico do *humano* Rafael. Lucas e Rafael só vão se encontrar e se conhecer em momento avançado do enredo e, até esse momento, suas vidas são bastante distintas e formam uma espécie de reflexo invertido uma da outra.

Lucas é um homem jovem que herdou as empresas de um pai extremamente tirânico e castrador. De personalidade mais delicada e intimidado pela figura paterna, encontrou refúgio na figura da mãe, que, por sua vez, buscou alento no cristianismo católico e passou os preceitos dessa religião ao filho como uma espécie de fuga da realidade, de modo que Lucas “acreditava em Deus, Deus que olha por ele, assim como por todos aqui na Terra” (MAGRINI, 2004, p. 46). No entanto:

Vida. Quando a palavra bateu em sua mente, Lucas quase gargalhou histericamente. Sua vida fora uma piada. Ele não tivera uma vida de verdade, uma na qual ele fizesse diferença, onde pudesse lutar e perseguir seus sonhos. A vida que ele tivera nunca fora dele, somente de outros, ou melhor, de seu pai. Ele nunca pudera fazer nada do seu jeito, construir ou conquistar nada que desejasse. Tudo sempre fora imposto por seu pai, o modo determinado, o lugar determinado, a forma, o método e o porquê, tudo definido, o presente e o futuro. (MAGRINI, 2004, p. 46)

A mãe foi a primeira a falecer, e quando isso ocorreu ele perdeu seu único refúgio. “Foi nessa época que a amargura se instalara de vez em sua alma e, pela primeira vez, Lucas tomou consciência da palavra *depressão*” (MAGRINI, 2004, p. 46, grifo nosso). Sete anos depois foi a vez do pai fazer a passagem e

de um dia para o outro, já não havia mais ninguém para questioná-lo, impedi-lo ou corrigi-lo. Tudo era seu, toda a vida do seu pai era, agora, inteiramente sua, para fazer o que quisesse com ela, qualquer coisa que ele desejasse, mas ele já não sabia mais ser livre, não sabia mais pensar por si só. *Foi quando a escuridão espreitou pela primeira vez.* Embora ainda longe, fraca, ela estava lá, crescendo, vagarosamente tomando conta do seu consciente. (MAGRINI, 2004, p. 47, grifo nosso)

Quando o leitor encontra Lucas pela primeira vez na narrativa, na parte quatro do terceiro capítulo da obra, ele está em uma ponte sobre um rio, em uma noite escura e fria, prestes a se suicidar.

Rafael, por sua vez, é uma espécie de oposto complementar de Lucas, pois tudo que falta ao segundo é vivenciado pelo primeiro:

Rafael era um homem bem incomum comparado à maioria dos brasileiros. Com certeza, bem poucas pessoas ganhariam na Mega Sena e continuariam trabalhando, trabalhando de fato, todos os dias, cumprindo horário, tendo a obrigação de fazê-lo, ainda mais na profissão de policial, na qual o perigo era parte do seu cotidiano. (MAGRINI, 2004, p. 32)

Mais do que um policial, Rafael é um detetive que ama o que faz. Nada é mencionado sobre sua figura paterna, porém, ao ganhar na Mega Sena, a primeira coisa que fez foi ajudar a mãe — e não ser ajudado por ela, como no caso de Lucas — dando-

lhe boa parte do dinheiro que ganhara, todavia mantendo-se distante (a mãe mora no interior de São Paulo, enquanto Rafael escolheu morar na capital do estado). Em seguida, com o restante do dinheiro “comprou uma ampla casa, num bairro tranquilo próximo a Moema, uma parte aplicou em uma poupança e com o restante investiu na sua maior paixão: carros antigos” (MAGRINI, 2004, p. 33).

Muito diferente de Lucas, Rafael teve a oportunidade de realizar seus sonhos e de ser dono de sua própria vida. De personalidade forte, não tem crenças religiosas e, ao longo do enredo de *Anjo*, mantém-se cético em relação aos acontecimentos extraordinários e sobrenaturais com os quais se depara. Chama a atenção o fato de que “Rafael gostava era de *rock*, mais precisamente *heavy metal*, o som pesado e marcante sob o qual ele também crescera” (2004, p. 33, grifo do autor). Como se sabe, no imaginário popular brasileiro, os gêneros musicais *rock* e *heavy metal* são intuitivamente associados, graças a um longo trabalho de manipulação de crenças agenciado num primeiro momento pela igreja católica e mantido pelas atuais denominações neopentecostais, ao demônio, ao demoníaco, ao maligno, e Rafael, por sua personalidade, tem algo de maligno, entendido *maligno*, no seu caso, como um princípio de ação e independência.

Interessantemente, quando Lúcifer vem ao mundo humano para investigar e resolver a questão do anjo do título do romance, é Lucas — o mais delicado, o mais angélico, mas também o mais problemático — quem é escolhido para servir de referencial humano à divindade. Igualmente interessante é o fato de que é Rafael, na sua condição de ser humano e, portanto, de representante do

mundo humano, quem vai investigar as ações do anjo na realidade empírica, na perspectiva do mundo natural, enquanto Lúcifer, o representante do mundo espiritual, vai fazer a mesma investigação, mas na perspectiva do sobrenatural. Logo, de certa forma, Rafael e Lúcifer são contrapartes um do outro, uma constatação que pode ser a chave para se desvendar o único mistério que não é elucidado no enredo da obra: quem é a contraparte encarnada de Lúcifer na Terra⁵.

A terceira e última frente narrativa de *Anjo* se articula em torno das ações do já mencionado anjo do título do romance. Não se trata, evidentemente, de um ser angélico como Mikael, Gabriel ou outros anjos que aparecem ao longo do enredo, mas sim de uma entidade espiritual híbrida que se apossou de uma parte da energia que o outrora mencionado princípio da Ação lançou sobre o princípio da Oposição, tendo se tornado, com isso, senciente e extremamente faminta de outras energias. Tendo se formado no mundo espiritual e migrado para o mundo humano, onde pode agir livre e impunemente, essa entidade ataca e absorve humanos, anjos e demônios — lembrando que anjos e demônios mantêm negócios na Terra, portanto também se manifestam e transitam no mundo humano — que atravessam seu caminho, deixando um rastro de carnificina por onde passa. Ela é chamada de *anjo* por suas vítimas humanas em razão da sensação psíquica e emocional que causa momentos antes de perfazer seu ataque:

5 Ao longo do enredo de *Anjo* é afirmado que Lúcifer e outras entidades do mundo espiritual possuem contrapartes humanas encarnadas, ou seja, mantêm parte de sua energia espiritual escondida na condição humana por razões que não ficam claras na obra. Não se trata de possessão, mas sim de encarnação de apenas uma parte, possivelmente uma parte específica, da energia de uma entidade espiritual, como ocorre na mitologia cristã com a figura do Cristo, a encarnação ou versão humana do deus cristão, ou o deus encarnado.

A luz o envolveu. Mário esticou os braços e tocou a luz. A luz tocou Mário. Ele sentiu sua consciência desmanchar como se perdesse a própria identidade, a própria individualidade. Ele se sentiu amplo, sem os limites do corpo, calmo, tranqüilo, como se estivesse sendo abençoado. Procurou o anjo. Sabia que ele estava lá, bem no meio da luz. Deu mais um passo. Primeiro, viu o brilho. Depois, viu garras e dentes. (MAGRINI, 2004, p. 13)

Esta é a conclusão do primeiro ataque do anjo, a primeira vez com que o leitor tem contato com a entidade na narrativa. Em outro momento do enredo, o ser realiza um ataque em um hotel — trata-se da cena mais sangrenta da obra, brilhantemente construída por meio do uso das convenções do *gore*, que nada deixa a desejar à famosa cena da enxurrada de sangue do filme *O iluminado* (*The Shining*, 1980) ou aos momentos mais grotescos criados na contística de Clive Barker. Esse ataque, detalhadamente investigado por Rafael, acaba chamando a atenção de uma multidão de pessoas, as quais foram atraídas e hipnotizadas pela sensação sublime causada pela simples presença da criatura.

Quase sem perceber, Rafael se virou para trás. Às suas costas, a multidão rezava em uma única cadência, um grupo, uma voz, como se ninguém mais ali possuísse individualidade, como se todos tivessem perdido suas personalidades. [...].

— Aquela luz... bem... quando ela apareceu na janela e nos atingiu... bem... não sei como explicar. Fomos tomados por uma sensação de paz e tranqüilidade tão grande, de uma felicidade tão profunda como eu nunca havia sentido em toda a vida. A partir daquele instante, nada mais existia à nossa volta, só a luz, o silêncio, a paz. É um tipo de coisa... sei lá... celestial, que a gente escuta falar

que Deus manda através dos anjos, dos seus anjos de luz. Aí, quando sentimos aquilo, e vimos a luz... bem... (MAGRINI, 2004, p. 41-42)

O ataque do anjo é precedido por névoa e luz seguidas da sensação sublime das vítimas, especialmente as vítimas humanas. Contudo, como fica claro no primeiro ataque, por trás dessa manifestação aparentemente angélica há garras e dentes. É Lúcifer quem explica à Lucas e ao leitor o que, exatamente, é essa entidade:

— Embora disfarçada e atenuada, pude perceber traços disformes de eguns mesclados com a energia que se manifestou.

[...].

— Deixe-me ver se entendi — disse [Lucas], enquanto se refazia [...]. — Você disse que essa... essa energia [o anjo], como você a chama, está impregnada de eguns, certo? Mas se me lembro bem, pelo que você me explicou, eguns são formas inferiores que pertencem a este plano. Como isso é possível, então?

— É possível porque, dependendo de certas particularidades, os eguns podem se tornar muito poderosos e espertos. É exatamente o que está ocorrendo aqui. Um grupo de eguns, aproveitando-se das flutuações decorrentes da nova divisão do Princípio da Oposição, conseguiu acesso a uma peculiar forma de energia, corrompendo-a, fazendo-a se manifestar na Terra.

— Mas por quê?

— Pelo óbvio. Eguns são o mal por natureza e vivem dele, dos sentimentos negativos dos seres humanos. Quanto mais desespero e sofrimento os homens conhecerem, mais esses sentimentos estarão impregnados no cotidiano de vocês e, portanto, mais fortes os eguns ficarão. Além do

que, era a chance perfeita para se vingarem do mundo espiritual. (MAGRINI, 2004, p. 121)

Eguns — plural de *égún*, palavra em iorubá que significa, basicamente, “espírito ancestral” (BENISTE, 2011, p. 207) — são entidades das tradições afro-brasileiras que podem se manifestar de duas maneiras: primeiramente, e esta é a forma mais tradicional e conhecida, são espíritos caídos, seres que, durante suas encarnações no mundo humano, fizeram coisas ruins e tiveram uma má conduta de vida; quando, após a morte, voltaram ao mundo espiritual, ficaram perdidos ou foram banidos para locais sombrios, o que exacerbou suas tendências ao vício, ao crime, ao mal e à vingança, tornando-os, então, nas palavras de Lúcifer, “o mal por natureza”. São os fantasmas, espectros, súcubos, íncubos, obsidiadores e demais nomenclaturas de espíritos malignos nas diversas mitologias, religiões e na ficção, só podendo ser aplacados ou exorcizados, mas nunca destruídos. Uma segunda manifestação espiritual também chamada de *egun* nas tradições afro-brasileiras é o que se conhece como *elementais autogerados*, emoções muito fortes, invariavelmente ruins (raiva, ódio, prazeres insalubres, ira, vícios de todo tipo etc.), vivenciadas por muito tempo, que adquirem materialidade espiritual (se tornam, para um melhor entendimento, *fantasmas*) e passam a obsidiar a pessoa encarnada que as criou. São entidades espirituais criadas pelo psiquismo humano, logo, se o humano que as criou conseguir resistir ou livrar-se das emoções ruins que as alimentam, elas deixam de existir.

O anjo do título do romance de Magrini é, portanto, um grupo de *eguns* do primeiro tipo mencionado — mas que também detém

características do segundo tipo, como se verificará na análise que farei de Lúcifer mais à frente — que “conseguiu acesso a uma peculiar forma de energia, corrompendo-a, fazendo-a se manifestar na Terra”. Em suma, esses *eguns possuíram* essa energia e, com isso, se tornaram poderosos o suficiente para se vingarem do mundo espiritual por meio de ataques a humanos, anjos e demônios. A energia a que Lúcifer se refere na passagem advém de “flutuações decorrentes da nova divisão do Princípio da Oposição”. Em dado momento da obra, Lúcifer e as demais forças do mundo espiritual descobrem que o Princípio da Oposição começou a se dividir novamente sem nenhuma causa aparente — este constitui um segundo mistério do enredo de *Anjo*, pois não é esclarecido o porquê essa força primordial se divide uma terceira vez. Essa descoberta dividirá opiniões e quase resultará em uma guerra entre anjos e demônios, pois os primeiros querem conter a nova divisão, enquanto os segundos querem se apoderar das forças dela resultantes.

Entendidas e articuladas as três frentes narrativas da obra — e vale (re)lembrar que tudo o que foi até aqui mobilizado e analisado dessas três frentes está em absoluta consonância com as Artes das Trevas, teorizadas por Fred Botting (2014), o Novo Horror brasileiro, preconizado por Matangrano e Tavares (2018), e com o *modus operandi* de construção literária-ficcional de Magrini, daí a *iteração*, o jogo de repetições e interações que gera e subverte sentidos, entre essas três perspectivas. Sem perdê-la de vista, passo, agora, a analisar três dos quatro protagonistas de *Anjo*, quais sejam Lúcifer, Lucas e a entidade do anjo⁶, com

6 Deixo Rafael, o quarto protagonista, para uma outra oportunidade.

o intuito de melhor observar, ou observar com mais detalhes, a presença do Gótico no romance.

Lúcifer é o herói da trama, o que constitui uma afirmação por si só transgressora — excesso e transgressão são duas das principais características formal-conteudísticas do Gótico na literatura e ficção (BOTTING, 1996) — em razão de toda a carga semântica negativa engastada em seu nome ao longo dos milênios, carga essa presente tanto no imaginário do leitor quanto enfatizada no enredo de *Anjo* por meio das reações de todas as personagens que têm contato com essa divindade, exceção apenas às Energias de Manutenção. Lúcifer é o demônio, o mal, as trevas, o opositor, e as teologias e religiões humanas sempre trabalharam para que sua figura fosse confundida com a figura de Satã⁷ no imaginário popular, daí a relação que lhe foi imposta com o demoníaco e o maligno, ainda que, aporeticamente, a palavra *Lúcifer* — do latim *lux-ferus*, literalmente, *portador da luz* — designe, na tradição cabalística judaica, um dos títulos nobiliárquicos do arcanjo Samael, o primeiro ser criado pelo Demiurgo bíblico, a força que começou a existir no exato instante em que as famosas palavras “Haja luz” (A BÍBLIA..., 2001, p. 31) são pronunciadas no livro do Gênesis (JACKSON; HOWARD, 2008).

Ao conferir o papel de herói a Lúcifer em sua obra, algo que vai na contramão de toda a literatura e ficção ocidentais e de tudo que é esperado pelos leitores em relação a esse ser, Magrini lança um

7 Jackson e Howard (2008) comprovam que Lúcifer e Satã não são a mesma entidade, e que Satã não é a denominação de Samael enquanto anjo caído, ao contrário do que prega parte da tradição cabalística judaica, o todo da teologia cristã e o *Paraíso perdido* miltônico. Em *Anjo*, Magrini segue o mesmo entendimento de Jackson e Howard, com o qual concordo: “eu sou Lúcifer. Satã e Satanás são energias independentes” (MAGRINI, 2004, p. 54).

anátema ao maniqueísmo que rege, no imaginário e na metafísica à oeste do globo, os pares conceituais deus-diabo, bem-mal e luz-trevas, o que causa uma sensação de estranhamento, *unheimlich*, ao mesmo tempo boa e ruim, familiar e não-familiar, tanto nos leitores quanto nas personagens de *Anjo*. Isso torna essa obra um marco na vertente satanista do Gótico, não só na literatura brasileira contemporânea, mas na literatura ocidental como um todo, pois se trata de uma abordagem inteiramente nova e diferenciada para um tropo ficcional que é maior do que o próprio Gótico (VILLENEUVE, 1997). Nesse sentido, é importante clarificar que essa abordagem dada à figura de Lúcifer por parte de Magrini difere totalmente do que faz John Milton em seu *Paraíso perdido* (*Paradise Lost*, 1667): na obra-prima do brasileiro fica evidente ao leitor, desde a primeira página do primeiro capítulo, que Lúcifer é inquestionavelmente o herói da narrativa, enquanto na obra do inglês o mesmo Lúcifer, ali abordado de modo maniqueísta e chamado de Satã, *se torna*, por uma questão de interpretação, o (anti)herói do poema.

Na condição de herói de *Anjo*, Lúcifer mantém apenas duas características da tradição negativa que precede seu nome: o poder sobre a palavra, sobre o discurso, sobre o argumento, que se traduz na clássica afirmação, repetida no enredo por Lucas, de que “Não se pode ganhar uma discussão com o Diabo!” (MAGRINI, 2004, p. 65), e aquilo que no imaginário popular é expresso pelo dito “o Diabo nunca deve nada a ninguém” — “eu nunca fico devendo nada a ninguém” (MAGRINI, 2004, p. 62), afirma, categoricamente, a personagem para Lucas e para os leitores. Essas características, no entanto, estão trabalhadas de maneira bastante transgressora e inovadora na obra, pois Lúcifer é absolutamente claro, conciso,

direto, objetivo e verdadeiro em todas as suas falas ao longo da trama, o que contraria a tradição fáustica de tomá-lo como um manipulador do discurso que enreda suas vítimas em palavras dúbias e argumentos ambíguos, bem como a tradição judaico-cristã que o taxa de senhor da mentira. Junte-se a isso o fato de que a personagem realmente paga, ainda que de um modo bastante peculiar, a dívida que contraíra com Lucas em determinado momento da história (tratarei dessa dívida oportunamente), e o que se tem é uma representação em tudo incomum e não convencional desse que é um dos seres mais controversos da cultura, literatura e ficção ocidentais.

Diante de tantas transgressões e inovações, a narrativa de *Anjo*, uma das principais representantes do Novo Horror na literatura brasileira, se permite também, em benefício do pastiche, da paródia e da revisitação de temas e aspectos já solidificados no imaginário popular do século XXI, lançar mão do clichê em relação ao seu herói, e o faz ao descrever sua aparência: “Ele era alto, loiro, com cabelos lisos e compridos, chegando quase aos ombros. Embora fosse um dia frio de inverno, o longo sobretudo de couro negro, esvoaçante, se destacava, dar um ar sinistro à figura” (MAGRINI, 2004, p. 22). Trata-se da descrição clássica e europeia da figura de Lúcifer (alto, loiro, cabelos lisos; só faltaram os olhos azuis, mas estes são prontamente deduzidos pelo leitor), porém tonalizada com algo contemporâneo (o sobretudo de couro negro e esvoaçante), *descolado* por assim dizer, um tanto quanto *hipster* no meu entendimento, e claramente advindo do cinema — arrisco afirmar que a referência, mesmo que subconsciente, das vestes de Lúcifer em *Anjo* advém do figurino

das personagens Neo e Morpheus no primeiro filme da franquia *Matrix* (*The Matrix*, 1999).

Em termos de ação e enredo, cabe a Lúcifer o papel de investigador e solucionador de acontecimentos estranhos que começaram a ocorrer, ao mesmo tempo, no mundo espiritual (a nova, e terceira, divisão do Princípio da Oposição) e no mundo humano (a manifestação e os ataques do anjo). Em outras palavras, como a personagem Constantine dos quadrinhos e do filme, Lúcifer é, em *Anjo*, um *detetive do sobrenatural*, bem como um restabelecedor da ordem cosmogônica do Universo criado — esta última qualidade o alinha aos heróis e heroínas do Gótico clássico, como Theodore de *O castelo de Otranto* e Catherine de *A abadia de Northanger* (*Northanger Abbey*, 1817), e, talvez mais apropriadamente, aos heróis do Gótico vitoriano, como Jonathan Harker e Quincey Morris de *Drácula* (*Dracula*, 1897).

O trajeto de investigação trilhado por Lúcifer é bastante interessante. Primeiramente, ainda em sua dimensão solipsista, ele constata alterações anormais de flutuação energética no mundo espiritual e no mundo humano — levando o leitor mais atento a entender que esses planos da existência são por ele monitorados a todo o tempo e desde sempre, o que o torna uma espécie de guardião da Criação, especialmente do mundo humano. Feitas essas constatações, por acaso ou não — a narrativa não deixa claro —, Lúcifer recebe a visita do arcanjo Gabriel e de Lilith, ambos representantes, respectivamente, dos anjos e dos demônios, preocupados com a nova divisão do Princípio da Oposição. Para o escândalo dessas entidades, e ciente de que anjos e demônios ficariam sabendo de sua posição

por meio desses representantes, Lúcifer anuncia que nada fará em relação a essa nova divisão, e que pretende deixar que as coisas sigam o fluxo natural.

O próximo passo de sua investigação é ir à Terra, ao mundo humano, mas antes de fazê-lo, a divindade visita o mago São Cipriano, uma das mais antigas e mais sábias Energias de Manutenção por ele criadas. A conversa entre ambos é rápida e um tanto quanto enigmática. Todavia, essa conversa fará com que São Cipriano, por sua própria conta e risco, dialogue com as outras Energias de Manutenção e organize uma espécie de força-tarefa para tentar impedir anjos e demônios de guerrearem entre si na disputa do que fazer com a nova divisão do Princípio da Oposição. De certa forma, com essa conversa, propositalmente ou não, Lúcifer acaba por colocar em movimento forças inesperadas no tabuleiro de xadrez espiritual, as quais farão grande diferença na conclusão do enredo da obra.

Ao chegar à Terra, especificamente à cidade de São Paulo, Lúcifer vai conversar com os assim chamados *proprietários*, os representantes mundanos dos dois grupos que se opõem no mundo espiritual: Varniel e Soliel, os anjos que cuidam dos interesses celestiais na cidade e redondezas, e Draszael, o demônio que cuida dos interesses infernais na região. Todos são interrogados por Lúcifer e relatam perdas em razão dos ataques do anjo. As palavras de Draszael sobre essa entidade são particularmente interessantes:

É como se existisse uma força invisível, tênue, que não estamos conseguindo detectar. Ela ataca sem percebermos, sem previsão. Simplesmente, ficamos completamente anulados, indefesos

perante essa força. Existem histórias de que o mesmo estaria acontecendo entre os anjos, mas, para nós, isso era só boato. Esses ataques começaram logo depois que ouvimos que você [Lúcifer] retomaria a marcha contra o Céu. Achávamos que eram os anjos que estavam usando alguma espécie de arma desconhecida para acabar com a rebelião [dos demônios] antes que ela tomasse vulto e se organizasse, mas depois de um tempo não sabíamos mais em que acreditar. (MAGRINI, 2004, p. 28-29)

Sabendo que tanto anjos quanto demônios estão confusos e indefesos frente aos ataques da criatura, Lúcifer decide ir até os lugares onde estes ocorreram. Dirige-se, então, a “uma região suja do centro da cidade” (MAGRINI, 2004, p. 29) — os leitores que conhecem a cidade de São Paulo sabem, de antemão, que o todo do centro da cidade é sujo, o que torna impossível identificar o local exato onde Lúcifer se encontra; é esse tipo de generalização espacial, recorrente no todo da narrativa do romance, que, apesar do hiper-realismo com que é construída, torna góticas a espacialidade e a atmosfera do enredo, como se cada localidade em que a história se passa, seja no mundo espiritual, seja no mundo humano (mas principalmente no mundo humano), fosse um *flash* hiper-realista em meio a um pesadelo, daí o aspecto difuso, tenso e perigoso que apontei outrora em relação à construção do espaço e da atmosfera na obra⁸. Ao transitar por aquela localidade, Lúcifer

podia perceber milhares de impressões impregnadas naquelas ruas, histórias de amor e ódio que se mesclavam, alternando desespero e esperança,

8 Está claro que há algo de *noir* e de *cyberpunk* na construção da espacialidade e da atmosfera góticas de *Anjo*, mas este é um assunto que deixo para abordar em uma outra oportunidade.

emoções tão opostas, mas ao mesmo tempo tão complementares, velhos conhecidos participantes sempre presentes na história humana.

Mas havia outras coisas mais, também. Coisas ocultas aos olhos dos homens, presenças escondidas nas sombras, em cada canto mal iluminado ou esquecido, despercebidas pelos que lá passavam todos os dias, mas que estavam lá, enraizadas, esperando somente uma oportunidade para se apegarem a uma pessoa, um hóspede, alguém para exaurir as forças, não a física, mas a emocional, o desespero, a raiva, o ódio, que, para as coisas das sombras, era o mais saboroso dos alimentos.

Porém, não havia mistério nisso, não havia nenhum fantasma [como o anjo foi primeiramente chamado por Lúcifer]. A maioria dos que habitavam a escuridão eram espíritos inferiores, eguns, que à sua passagem se dispersavam, se refugiavam para não ser queimados, destruídos pela luz espiritual que ele irradiava. (MAGRINI, 2004, p. 29)

Destacam-se dois elementos nesse trecho. O primeiro revela como Lúcifer *lê*, ou *sente*, um lugar humano. Sendo um ser puramente espiritual, ele percebe impressões e emoções típicas da condição humana (amor, ódio, desespero, esperança), as quais são de ordem psíquica, íntima, interna, sendo inesperado que lugares físicos possam ser marcados por esses sentimentos. Note-se que o que é descrito no primeiro parágrafo da citação não é um espaço psicológico, mas sim um espaço geográfico, citadino, concreto, que deveria, em teoria, ser absolutamente inanimado. Contudo, está impregnado de elementos psicológicos e seres espirituais, presenças escondidas nas sombras. Esse espaço está vivo, por mais paradoxal que seja tal asserção, e habitado por

eguns, espiritualidades obsidiadoras que se enraízam no primeiro hospedeiro que lhes permita exaurir as forças emocionais advindas do desespero, da raiva e do ódio — ou seja, os *eguns* de *Anjo* são uma mistura dos dois tipos de manifestação de *eguns* que expliquei anteriormente. A esse tipo de espacialidade e atmosfera se pode denominar, como já o fiz algures, *locus horribilis*. Mas Lúcifer não se detém aqui e continua a caminhar pelo centro de São Paulo:

Subitamente, Lúcifer parou próximo a um beco. À primeira vista, ele em nada diferia dos inúmeros outros que por lá existiam, escuro e sujo como a maioria, mas havia uma diferença, uma diferença muito importante. Não havia *eguns*, não havia nada, nenhuma manifestação, nenhuma presença, como se as próprias sombras evitassem aquele lugar. [...].

Com o vento frio batendo em seu rosto, acompanhado apenas pelo lugar que se esgueirava por entre as nuvens no céu negro, Lúcifer adentrou o beco, caminhando devagar, perscrutando cada sombra, cada silêncio. Nada se movia. Não havia sinal de nenhuma atividade. O lugar estava completamente deserto, mas havia algo que não passou despercebido por ele.

Uma peculiar forma de energia, ligeiramente familiar, emanava daquele lugar de uma maneira muito sutil. Mesmo sem poder afetá-lo, e apesar da fraca intensidade, a radiação era perceptível.

Lúcifer se deteve. Havia alguma coisa de muito errada ali. Devagar, ele avançou, chegando ao fundo do beco sem saída, formado pelo encontro de três edifícios, onde uma rudimentar construção de caixas de papelão, que provavelmente servia de abrigo para mendigos, estava estranhamente vazia, mesmo com o frio que fazia àquela hora avançada da madrugada. Também estava suja de sangue.

Naquele local, a energia era mais forte e, embora bastante adulterada, Lúcifer acreditou reconhecer algo naqueles traços, algo que não poderia, nem deveria, estar ali. Também sentiu traços encobertos de demônios e homens, tão tênues que passariam despercebidos para muitos.

Antes de deixar o beco, Lúcifer também notou vagas emanações de energia angelical. (MAGRINI, 2004, p. 30)

Face a essas primeiras conclusões trazidas pela investigação espiritual de elementos espaciais e atmosféricos realistas e tipicamente humanos — que se revelam detentores de características sobrenaturais —, tanto Lúcifer quanto o leitor começam a compreender o que é o anjo, algo que só será melhor explicado em momentos mais avançados da trama. Não era intenção de Lúcifer permanecer no mundo humano por muito tempo, mas diante do que encontrara ele não tem opção e precisará estender sua estadia nessa dimensão. Isso demandará que encontre “um local para montar sua base e, também, [...] um humano para servilhe de *referencial*” (MAGRINI, 2004, p. 30-31, grifo nosso).

A necessidade de um *referencial humano* para qualquer entidade do mundo espiritual que deseje ou precise permanecer por muito tempo e agir no mundo humano é um dos aspectos mais interessantes da composição narrativa de *Anjo*, e tanto Lúcifer quanto o anjo precisarão e encontrarão tal referencial; é Lúcifer, no entanto, quem explica o conceito: por causa das leis físicas que regem o mundo humano, “Você [Lucas, no caso] irá atuar como meu referencial neste plano, *deixando-me mais próximo desta realidade*. Tendo a sua energia encarnada como referência, a minha irá flutuar com mais intensidade, e eu terei menos perda

de poder” (MAGRINI, 2004, p. 60-61, grifo nosso). E o que, exatamente, faz um referencial humano? É também Lúcifer quem responde à questão: “A princípio, nada. Basta que acompanhe minha jornada por este mundo [...] [,] embora isso possa vir a ser um tanto quanto perigoso para você” (MAGRINI, 2004, p. 61).

O referencial humano é, portanto, uma espécie de vetor, condutor ou guia que ajuda as entidades espirituais a se manterem próximas e focadas no mundo humano, de modo que essas entidades possam atuar na realidade material desse plano da existência sem perderem muito de seus poderes, ou seja, sem desgastes desnecessários de energia. Para efeitos de entendimento da estrutura narrativa de *Anjo*, trata-se do que, na teoria do herói (VOGLER, 2015), é chamado de *aliado*, o companheiro ou ajudante do protagonista principal. Nesse sentido, algo que chama a atenção no romance é que tanto o herói (Lúcifer), quanto o vilão (o anjo), terão seus respectivos referenciais/companheiros — Lucas no caso de Lúcifer; Carol, uma criança possuída espiritualmente, no caso do anjo. Entretanto, o modo como Magrini constrói e desenvolve o conceito de referencial humano em sua obra torna a questão muito mais interessante do que a maneira com que é prevista na teoria do herói: em termos composicionais, o referencial humano é uma espécie de transistor, um dispositivo que efetua trocas e equilíbrios de energia de acordo com as leis da Física — e Magrini, tendo formação de engenheiro e sendo pesquisador de Física Quântica, trabalha com uma grande quantidade de elementos da Física no enredo de *Anjo* —; ao mesmo tempo, esse mesmo princípio de trocas e equilíbrios rege a ideia de *médium incorporador*, ou *cavalo* (o termo é antigo, mas ainda usado), nas

religiões afro-brasileiras, principalmente a Umbanda, as quais estão igualmente presentes na obra.

O médium incorporador é um ser humano que empresta seu corpo físico a entidades espirituais para que estas se manifestem na realidade empírica. Para que ocorra esse empréstimo, é necessário, basicamente, que haja uma afinidade congênita entre o médium e a entidade⁹, afinidade esta que não tem uma explicação racional — quando Lucas pergunta a Lúcifer porque o escolheu como referencial humano, este lhe responde que “Não, eu não o escolhi. Simplesmente tem que ser você. As coisas são assim e pronto” (MAGRINI, 2004, p. 61); a resposta é, evidentemente, muito subjetiva, por isso Lucas lhe pergunta o porquê, ao que Lúcifer continua

você está começando a ver que a realidade é muito mais abrangente do que aparenta, e que há muitas coisas que vocês [humanos] desconhecem completamente, inclusive uma sutil conexão entre tudo o que existe no universo. É como se não existissem sistemas inteiramente independentes, com tudo possuindo algum tipo de relação, não necessariamente de causa e efeito. (MAGRINI, 2004, p. 61-62)

Note-se a linguagem técnica da Física utilizada nessa resposta, daí a pergunta seguinte de Lucas (que é muito mais uma afirmação do que propriamente uma pergunta): “M-Mecânica Quântica?”, ao que Lúcifer responde “Mecânica Quântica e... algumas coisas mais” (MAGRINI, 2004, p. 62). Se assim for, pode-se concluir que Lucas também está entre os principais candidatos a ser a contraparte

9 A questão é mais complexa e multifacetada, é claro, mas permanecerei aqui na ideia básica, que é suficiente para a análise em curso.

encarnada de Lúcifer na Terra (vide a nota quatro do presente texto), ou que Lúcifer tem mais de uma contraparte encarnada no mundo humano, o que estaria dentro das mais complexas e sofisticadas concepções que envolvem a inusitada, porém já conhecida, aproximação entre Física Quântica e espiritualidade (FONSECA, 2000) que Magrini utiliza na arquitetura do enredo de *Anjo*.

Quanto à afinidade congênita — porque estabelecida antes da encarnação — entre o médium incorporador e uma entidade espiritual, esta se dá por meio de uma troca equilibrada de energias entre matéria espiritual e matéria encarnada. O elemento equilibrador dessa troca energética é o médium, e não a entidade espiritual, já que o médium está, pelo princípio da encarnação, inteiramente conectado ao plano da existência com o qual a entidade espiritual deseja se comunicar. Em outras palavras, por questões de estrutura física do mundo humano, a entidade espiritual precisa dos limites do médium para poder se manifestar, de modo que o médium se torna seu vetor, condutor, ajudante ou, mais propriamente, seu *aliado*. Por curiosidade, esse mecanismo de funcionamento é também o que distingue a incorporação mediúcnica da possessão, uma vez que na possessão é a entidade espiritual quem assume o comando das trocas de energia à revelia do médium.

É como o referencial humano de Lúcifer que Lucas adentra o enredo de *Anjo*. Em uma noite fria e escura, tomado pelo que ele mesmo chamou de *escuridão* — “a razão começou a ceder, e o medo da loucura a acompanhá-lo cada vez mais próximo. A *escuridão* avançava e o desespero, mais e mais, passou a tomar conta dele”; “Como num jogo de espreita, uma caçada, a *escuridão* chegava mais

perto a cada passo vacilado, fazendo seu desespero só aumentar. Ele sabia que estava perdendo o juízo e o senso da realidade, e isso lhe dava muito medo” (MAGRINI, 2004, p. 47, grifo nosso) —, uma depressão muito profunda causada pelo amálgama entre morte da mãe, autoanulação frente à figura paterna, morte do pai e desespero trazido por não saber o que fazer com a liberdade que essa morte lhe proporcionou, Lucas está sobre a amurada de uma ponte, com uma arma na mão, prestes a tirar a própria vida antes que a loucura o domine quando Lúcifer simplesmente aparece à sua frente:

Mecanicamente, ele verificou a arma mais uma vez. Estava carregada. Recolocou o pente e engatilhou a automática, fazendo uma bala seguir para a agulha, aprontando-a para o disparo. Era melhor acabar logo com aquilo. Encostou a arma em sua têmpora. Estava fria, muito fria. Só agora se dera conta do frio que fazia, mas isso já não importava. Seu tempo estava se esgotando. *Pressionou o gatilho de leve, sentindo-o ceder contra seu dedo, e parou. Algo lhe chamara a atenção. Havia mais alguém ali. Alguém que ele não havia percebido até então. Era um homem alto, de cabelos loiros, quase nos ombros, vestindo um sobretudo preto que esvoaçava ao vento.*

“Mas... o que... como ele chegou aqui?” — pensou, desconcertado.

Lucas não havia percebido nenhum movimento e, de repente, aquele homem estava na ponte, não muito distante dele. Mas isso não importava também. Ele ia se matar e pouco interessava se seria com platéia ou não.

Novamente, *levou a arma à têmpora, mas não conseguiu prosseguir. O estranho olhava fixamente para ele e aquele olhar era tão forte, tão fixo que*

o incomodava. Em segundos, sua serenidade foi substituída por irritação.

Lucas baixou a arma e se voltou bruscamente para o estranho.

— Ei, você! O que você quer?

— Sua ajuda — respondeu o estranho secamente, ainda com o olhar fixo em Lucas.

— Minha ajuda? Minha ajuda para quê? Quem é você?

— Um visitante. Seu nome é Lucas, não? Lucas Luquezzi?

— Como sabe o meu nome?

— Eu sei de muitas coisas. *Lucas, um nome bíblico. Muito apropriado.*

Lucas desceu da murada e caminhou na direção do estranho. (MAGRINI, 2004, p. 49, grifo nosso)

A simples aparição de Lúcifer, o *portador da luz*, diante de Lucas, até então tomado pela sua *escuridão* particular, faz com que o segundo, mesmo que titubeante e arredio, desista de cometer suicídio. A metáfora é clara: Lúcifer joga luz sobre a escuridão, a luz da clareza, da sanidade e da racionalidade por oposição à obscuridade, insanidade e irracionalidade que a escuridão representa — essa perspectiva, qual seja a de Lúcifer como salvador, influência de William Blake e transgressão gótica, será desenvolvida ao longo de todo o enredo de *Anjo*. No caso de Lucas, isso resultará em um segundo efeito sobre sua existência, qual seja salvá-lo de sua escuridão particular. Em uma cena que se desdobra em vários subcapítulos e que tempo e espaço não me permitem analisar em minúcias, a simples presença de Lúcifer, com seu poder de jogar luz sobre a escuridão, faz com que Lucas seja obrigado a encarar de frente suas fraquezas emocionais e a travar com elas uma batalha mental, saindo vitorioso depois

de muito esforço pessoal. Em paralelo a essa batalha ocorre um outro conflito: a conversa entre Lucas e Lúcifer, na qual o segundo responde muitas perguntas feitas pelo primeiro de um modo racional e claro, porém contraditório a todo o ensinamento religioso recebido da mãe pelo primeiro. Isso tornará a batalha de autolibertação de Lucas bem mais difícil e dolorosa, todavia absolutamente efetiva, tão efetiva que se mostra inesperada para o leitor.

A palavra *lucidez* veio-lhe à mente. Lucidez, estar esclarecido, estar iluminado. Lúcifer, o Portador da Luz. Seria possível? Teria Lúcifer trazido luz à sua vida, trazido lucidez à sua alma?

Lucas abriu os olhos. Ele estava de volta ao mesmo lugar, a mesma ponte, mas já não era mais o mesmo de antes. *Não havia mais a escuridão espreitando*, não havia mais medo, nem frustrações. Era um milagre, um milagre de Deus, e ele sentia isso, sentia que Deus havia olhado para ele e o salvara. Largou a arma sobre o piso da ponte. Não precisaria mais dela. (MAGRINI, 2004, p. 59, grifo nosso)

Salvo pelo demônio, mas ainda atribuindo sua salvação a Deus. Lucas demorará um tempo até desarticular essa contradição em sua mente, mas, fato é que, a partir desse ponto do enredo, ele está salvo de si mesmo por meio da *lucidez* que a presença e as palavras de Lúcifer lhe trouxeram. É nesse momento que Lúcifer consegue manter uma conversa racional com a personagem, explicando-lhe que precisa de sua ajuda, que ele será seu referencial humano (e o que é um referencial humano) e que será uma jornada potencialmente perigosa para sua condição de encarnado, já que a missão é “acabar com um mal que está crescendo na Terra e que poderá engolfar o

Céu e o Inferno numa batalha sem precedentes. Se isso acontecer, poderá significar o fim de toda a existência” (MAGRINI, 2004, p. 50). Ao longo desse diálogo, Lucas e o leitor também descobrem que o primeiro não tem escolha na questão do referencial, pois Lúcifer poderia também possuí-lo se desejasse, haja vista que, como já mencionado anteriormente, Lucas tem que ser seu referencial humano por questões que estão além de uma explicação racional. Nesse caso de ter que recorrer à possessão, Lúcifer explica que “a energia não fluiria da mesma forma, não seria o ideal” (MAGRINI, 2004, p. 61), mas o faria mesmo assim caso Lucas não concordasse. Lucas, no entanto, aceita ser o referencial humano de Lúcifer de livre e espontânea vontade, e são os desdobramentos dessa aceitação que trarão o inesperado e a surpresa ao leitor, bem como a resolução da problemática do anjo do título da obra.

Lucas suspirou, resignado.

— Está bem, já que não tenho saída, eu concordo.

— Ótimo. *E o que você irá pedir pelos seus préstimos?*

Lucas se surpreendeu com a pergunta.

— Vou ganhar algo para isso?

— Evidente.

— Mas você não disse que poderia me obrigar?

— Sim, todavia, você está aceitando fazê-lo por vontade própria, como um favor, e *no Astral, todos os favores implicam débitos*. E eu nunca fico devendo nada a ninguém, portanto, o que você deseja?

— Ahn... e o que eu posso pedir? [...].

— *Qualquer coisa* — foi a resposta lacônica.

— Qualquer... coisa? — perguntou Lucas, enfatizando e frisando cada palavra, custando a acreditar no que acabara de ouvir.

— Sim, peça o que quiser.

Por alguns segundos, Lucas não conseguiu reagir, mas assim que a abrangência daquelas palavras o atingiu em sua plenitude, seus olhos brilharam. [...]. *Há algumas horas apenas, a única opção que ele via era a morte. Mas agora, a frase “peça o que quiser” abria possibilidades infinitas.* (MAGRINI, 2004, 2004, p. 62, grifo nosso)

O que você, leitor, pediria a Lúcifer se este lhe desse a oportunidade de obter o que quisesse, irrestritamente? “Dinheiro, mas muito dinheiro, mesmo; fama, felicidade, enfim, o mundo, ou até o universo” (MAGRINI, 2004, p. 62), como veio de pronto à mente de Lucas? Algo mais prosaico e egoísta, como a resolução de todos os seus problemas e um universo só para si? Ou algo mais poético e altruísta, como a resolução de todos os problemas da humanidade e um universo igualitário para todos? Você resetaria o Jardim do Éden ou faria como o Thanos dos quadrinhos e filmes da Marvel e, sem a necessidade de um estalar de dedos, erradicaria metade dos seres do universo? Pediria para ser um deus? Pediria para ser outro Lúcifer? Seria como Brahma, a só-criação, como Shiva, a só-destruição, ou como Vishnu, o só-equilíbrio? Faria tudo voltar ao Nada primordial? Faria tudo caber na palma de suas mãos, como na palma da mão de Buda? Ou não faria nada?¹⁰ Notem que a oferta de Lúcifer a Lucas mexe com o que há de mais forte e profundo na condição humana: o desejo. E não, não se está aqui diante de um embuste, como no conto do gênio da lâmpada em *As mil e uma noites*, mas sim da possibilidade efetiva da realização irrestrita, irrevogável e incondicional de

10 Todas estas perguntas poderiam ser redirecionadas a mim, ao que, mesmo depois de ter lido e relido *Anjo* e a passagem citada tantas vezes desde sua publicação, confesso, não saberia o que pedir.

quaisquer desejos que possam habitar a mente, o coração e a alma humanos.

Eis o que, depois de pensar por algum tempo, fazer muitas perguntas e obter todas as respostas, Lucas pede a Lúcifer:

Lucas se aproximou de Lúcifer, pronto para o seu destino.

— Se você não tiver mais perguntas, vamos ao seu pedido. O que você quer em troca de me auxiliar?

Lucas olhou fixo para Lúcifer. Seu coração batia forte, vivo de verdade em seu peito após tantos anos de inércia. Pela primeira vez, ele tinha prazer em estar vivo, tinha sonhos e esperança, e gostava do que estava sentindo. Pela primeira vez, ele tinha um futuro, um futuro inigualável.

Lucas respirou fundo e falou com uma voz tão calma que chegou a se surpreender.

— *Eu quero a vida eterna.*

— A vida eterna? Um estranho pedido para quem estava prestes a se matar. Você há de convir comigo que há um ligeiro contra-senso [*sic*] nisso, não?

— Não importa — respondeu —, a decisão está tomada. Esse é o meu preço. Agora que não tenho mais o abismo dentro de mim, eu quero recuperar o tempo perdido. *Não quero apenas uma vida, quero todas. Eu quero viver para sempre!* (MAGRINI, 2004, p. 67, grifo nosso)

Evidentemente, Lúcifer aceita pagar o preço imposto por Lucas. Assim o faz no último capítulo de *Anjo*¹¹:

— Você ainda quer o que me pediu? — perguntou Lúcifer de imediato, sem denotar nenhuma expressão.

— Claro! — respondeu Lucas, quase não se contendo para não gritar a resposta.

11 A análise desta cena é mais um elemento que, dado o tempo e o espaço de que disponho, precisará ficar para uma próxima oportunidade.

— Então, que seja — disse Lúcifer, estendendo uma das mãos.

Imediatamente, Lucas se viu envolto por uma pálida luz esverdeada. Uma dor aguda envolveu seu corpo, fazendo-o curvar-se. Ele tentou falar alguma coisa, mas as palavras não saíram. O ar lhe faltava e, por mais força que fizesse, não conseguia respirar.

Em desespero, olhou para Lúcifer. As palavras “vida eterna” lhe afloraram à mente. Ele queria viver para sempre, mas, naquele momento, sabia que estava morrendo.

[...]

— Você deve aprender a controlar sua nova condição.

A percepção súbita da voz de Lúcifer quase o fez gritar. Instintivamente, levou a mão ao coração, mas não percebeu nada.

Por um momento, ele ficou paralisado pelo horror. Juntou as duas mãos e levou-as ao peito. Nada, não conseguia sentir nada.

Tremendo, tentando se controlar, estendeu dois dedos e encostou no pulso do braço oposto. Esperou alguns segundos, Tateando, tentando manter a suavidade do toque para não perder a sensibilidade, para poder perceber a pequena, porém constante, pulsação.

Após algum tempo, ele afastou os dedos e levantou a cabeça, horrorizado. Não havia pulso, seu coração não batia mais. Ele estava morto.

[...]

Subitamente, ele olhou para as mãos. Elas estavam brancas, como se o seu sangue tivesse sumido do seu corpo, como as mãos de um morto.

Sem pensar, Lucas levou um dedo à boca e o mordeu de leve. A sensação era estranha. Seu dedo, seu corpo, tudo parecia insensível, diferente.

[...].

Seus dentes, percebeu, havia algo de errado com seus dentes.

Novamente, ele levou a mão à boca e tocou seus dentes de leve. A sensação agora lhe mostrava que seus dentes eram mais pontiagudos, mais perigosos, parecendo presas de uma animal predador.

Lucas recuou a mão com verdadeiro terror.

— O-O que você fez co-comigo? [...].

— Eu lhe dei o que você me pediu.

— Mas... mas eu estou... estou parecendo um... um o quê? Estes dentes... n-não são dentes humanos! A minha pele... ela está tão pálida, tão branca, tão... A palavra explodiu em sua mente. Lucas arregalou os olhos e precisou se apoiar para não cair.

Olhou para Lúcifer com uma expressão indefinida de medo e perplexidade ao mesmo tempo. Quando falou, falou devagar, como se falasse mais para si próprio do que para o ser que permanecia em pé a sua frente.

— ... tão... v-vampiro...

— Como eu lhe disse, o que você me pediu, a vida eterna. (MAGRINI, 2004, p. 254-256)

Junto de Lucas, seu referencial humano — antes de ser transformado em vampiro, é claro —, Lúcifer continua sua investigação sobrenatural, a qual, com o desenvolvimento do enredo da obra, se torna uma caçada à entidade do anjo. Como Lúcifer, a entidade também decide lançar mão do recurso do referencial humano para melhor empreender seus propósitos de destruição, e assim possui espiritualmente uma garotinha chamada Carol em uma sequência de cenas que tiraria elogios tanto de William Peter Blatty quanto de William Friedkin, respectivamente o autor do romance e o diretor da adaptação fílmica de *O exorcista* [*The Exorcist*, 1971 (o romance) e 1973 (o filme)]. Como se sabe,

o recurso do referencial não funciona tão bem quando se trata de uma possessão e não de um aceite de livre e espontânea vontade, porém, mesmo assim, o anjo se torna mais forte do que já era e seus ataques passam a ser mais frequentes e muito mais sangrentos e horrendos, levando também a polícia humana, na figura do detetive Rafael, a empreender uma caçada urgente ao que se acredita ser um *serial killer*.

Por meio de um desenvolvimento narrativo frenético e cinematográfico, tecendo habilidosamente vários fios narrativos que se desenvolvem em concomitância, Magrini faz o enredo de *Anjo* convergir para a resolução da primeira problemática da obra, qual seja conter a entidade espiritual maligna que é o anjo — não tratarei aqui, por uma questão de tempo e espaço, da segunda problemática, a guerra entre anjos e demônios no mundo espiritual, que se articula em paralelo à questão do anjo e configura o primeiro dos dois finais do romance (o segundo é o pagamento da dívida que Lúcifer contraíra com Lucas).

Perseguido tanto por Lúcifer quanto pela polícia humana, o anjo refugia-se na casa de seu referencial humano, isolando o local com sua energia espiritual. Utilizando-se de seu poder, Lúcifer, junto de Lucas, adentra o recinto, enquanto Rafael e os outros policiais recorrem à Ciência humana, por meio do eletromagnetismo, para fazerem o mesmo. Em um primeiro momento, o anjo recua diante do ataque de radiância luminosa de Lúcifer e parece até ter sido derrotado. Isso, no entanto, era apenas uma armadilha para atacar a divindade e tirá-la de ação, o que a entidade faz utilizando-se da corporeidade de seu referencial, a menina Carol.

Lúcifer não chegou a se voltar para a menina. Um brilho condensado emanou dos olhos e da boca da garota e o atingiu em cheio, fazendo-o tombar. A princípio, ele nada sentiu, mas uma fração de segundo depois, sua parte, cuja origem era o Princípio da Ação, anulou-se completamente. [...]

Pelo fato de estar no plano material, a anulação promovida pelos efeitos da Segunda Força [a força que fora roubada e corrompida pelo anjo] tiveram uma consequência surpreendente. Sem o menor aviso, sua manifestação material começou a se desintegrar. Diante dos olhos atônitos de Lucas, Lúcifer começou a desaparecer como se o seu corpo se dissolvesse no ar.

Embora abatido, Lúcifer parecia mais surpreso do que ferido, olhando para as próprias mãos que se tornavam invisíveis.

Antes, porém, de desaparecer totalmente, ele voltou-se para Lucas e gritou:

— Faça-os incorporar, eles ficarão vulneráveis. Você deve fazer com que os *eguns* incorporem no referencial e...

E a frase morreu no nada. A forma humana de Lúcifer desapareceu completamente. (MAGRINI, 2004, p. 205-206)

O ataque do anjo contra Lúcifer resultou em algo absolutamente inédito, tendo em vista as interrelações das energias envolvidas — Lúcifer sendo o efeito da energia que o Princípio da Ação criou e lançou sobre o Princípio da Oposição para tentar anulá-lo, energia essa chamada, nos momentos avançados do enredo de *Anjo*, de Segunda Força, e o anjo sendo o resultado da energia compartilhada de um grupo de *eguns* em conjunção com uma parte da Segunda Força por eles roubada da nova divisão do

Princípio da Oposição —: Lúcifer foi enviado para uma dimensão em formação, pois

a combinação da Segunda Força com as energias sombrias dos eguns havia criado um lugar intermediário entre o universo material e o primeiro plano, o plano astral mais próximo do mundo dos homens. Por ora, era somente um lugar, translúcido e insípido, mas em breve se tornaria uma dimensão inteira. Porém, não havia lugar para uma dimensão adicional. Para ela crescer, outra dimensão deveria desaparecer. (MAGRINI, 2004, p. 208)

Ou seja, tanto o mundo espiritual quanto o mundo humano estavam em grande perigo com a simples existência do anjo, e Lúcifer demorará algum tempo para conseguir se libertar dessa dimensão em formação. Enquanto isso, Lucas é preso por Rafael, que o interroga sobre tudo que estava acontecendo. Depois de uma conversa tensa e das explicações de um policial, assistente do investigador, sobre o que é e como ocorre uma incorporação mediúcnica, Lucas consegue convencer Rafael de que precisa voltar até o local onde o anjo está refugiado para tentar colocar em prática as últimas palavras de Lúcifer, ou seja, fazer a entidade incorporar em seu referencial de algum modo — algo que, de fato, irá acontecer. Os dois vão até a casa do referencial humano da entidade e pretendem adentrar juntos o lugar, mas o inesperado acontece. Ao se aproximarem, Lucas e Rafael percebem que a barreira de isolamento criada pela criatura deixara de existir. Por acaso ou distração, Lucas se adianta alguns passos à frente de Rafael e entra primeiro na casa. Com isso, “Sem o menor aviso, a barreira voltou a existir, jogando Rafael a uma considerável distância, com o impacto da sua volta” (MAGRINI, 2004, p. 216), e Lucas, tendo ficado preso no local, é raptado pelo anjo.

A entidade tenta possuir o rapaz, pois intenciona, com isso, dispor de um meio para efetivamente destruir Lúcifer. Não consegue. Tenta então matá-lo e, para isso, cria um jogo de gato e rato no qual o prende em uma espécie de “dimensão fantasma” (MAGRINI, 2004, p. 226) arquitetada de modo que se pareça com uma das fábricas que Lucas herdara de seu pai. Nessa dimensão fantasma, a entidade o persegue e aterroriza, pois deseja com ele brincar sadicamente antes de eliminá-lo, enquanto se esquece momentaneamente de Lúcifer, que, no interregno, consegue escapar da dimensão em formação na qual estivera preso. Dentro da dimensão fantasma, Lucas se vê frente à frente com o anjo, que assumira a forma de Carol:

Diante de seus olhos, o corpo da menina começou a crescer. [...]. Como se fosse maleável, a menina se esticava e se alterava, aumentando seu tamanho.

— Está vendo, ser de luz [misteriosamente, a entidade se refere à Lucas aqui] — gritava a garota disforme para todas as direções, como se falasse para o espaço ao seu redor —, a energia agora é nossa!

A menina continuava a crescer [...].

[...] Lucas se encolheu ante o que estava acontecendo. Ao seu lado havia uma menina, uma garotinha sem metade da cabeça e que não morria e, agora, com mais de dez metros de altura.

A criatura, era impossível chamá-la de criança, menininha ou qualquer outra coisa, ria e gritava, erguendo os braços ao céu, como se falasse para um outro lugar, um outro mundo, esquecida dele.

— Nós somos invencíveis — gritou. — Ouviram bem? Invencíveis!

Sua voz estremecia tudo à volta. Lucas chegou a tapar os ouvidos, tentando se proteger da amplitude daquele som. Ele poderia jurar que escutava a voz do demônio em pessoa.

— E agora, chegou a hora de...

E Lucas foi surpreendido uma vez mais. Era impossível descrever o que se passou a seguir em todos os detalhes.

A criatura se calou, olhando, assustada, para todos os lados. Para sua surpresa, ela não estava mais em pé no meio do nada. Ela estava em pé na palma da mão de um ser muito maior do que ela, de uma entidade gigantesca. Ela estava em pé *na palma da mão de Lúcifer*.

[...]

— Isto acaba aqui.

A mão de Lúcifer se fechou. No mesmo instante, tudo desapareceu. (MAGRINI, 2004, p. 237-239, grifo nosso)

A imagem da criatura na palma da mão de Lúcifer remete a duas imagéticas que recorrem e/ou enfatizam o pastiche, a paródia e a revisitação de temas, situações, personagens ou criaturas já solidificadas no imaginário popular dos séculos XX e XXI que caracterizam, segundo Matangrano e Tavares (2018), o Novo Horror brasileiro, a manifestação contemporânea do Gótico na ficção e literatura nacionais: a primeira delas é claramente budista, advinda da metáfora “estar na palma da mão de Buda”, que em tal contexto religioso significa estar preso nas ilusões de Maya, o mundo material. Mesmo que a composição do enredo de *Anjo* traga, como penso estar claro até este momento, elementos de várias religiosidades comuns ao imaginário brasileiro contemporâneo (Umbanda, Candomblé, Catolicismo, Judaísmo), ainda causa certo espanto — a mim, pelo menos, e esse espanto é positivo e advém do Gótico — a presença de uma imagética budista tão impactante em um dos momentos cruciais da narrativa, imagética essa que está em absoluta consonância com os sentidos ali mobilizados, afinal,

é justamente essa a situação dos *eguns* que compõem o anjo: entidades espirituais presas ao mundo material — resumo de sua própria condição, além da questão de que os ataques da criatura ocorrem no mundo humano — que estão igualmente presas ou *apegadas* às ilusões que arquitetam esse mundo, dentre elas a ganância pelo poder e o desejo de vingança. Se, no desenvolvimento da metáfora, Buda fechar a sua mão, tanto as ilusões quanto aqueles que a elas estão apegados deixam de existir, por isso “A mão de Lúcifer se fechou. No mesmo instante, tudo desapareceu”, logo, o anjo encontrou o seu fim.

Por certo que o Budismo não é uma das religiões que compõem o imaginário brasileiro contemporâneo, fato que não me permite deixar de ressaltar o brilhantismo do uso do pastiche nessa cena, uso que ao mesmo tempo gera e subverte sentidos: uma divindade da mitologia judaico-cristã (Lúcifer) segurando em sua mão (imagética budista) uma criatura que é resultante do amálgama de muitos *eguns* (entidades das religiões afro-brasileiras), os quais, no momento em questão, haviam possuído Carol, a menina humana que lhes servia de referencial. Esse amálgama que possui um humano também remete a uma passagem bastante conhecida do Novo Testamento bíblico, no evangelho de Marcos (capítulo 5, versículo 9), em que um grupo de demônios possui um homem: “*Legião* é o meu nome, porque somos muitos” (A BÍBLIA..., 2001, p. 1904, grifo nosso). *Legião* é um vocábulo — que aqui se torna um quase-conceito, eu acrescentaria — sumamente pertinente para uma melhor compreensão da eidade e ontologia do anjo; a mesma palavra, dentro do mesmo contexto bíblico, foi utilizada pelo crítico e teórico Roland Barthes como um mote ou emblema que ajuda a

definir um dos conceitos mais importantes e produtivos da Teoria Literária pós-estruturalista, o *Texto* — “o Texto poderia tomar por divisa a palavra do homem possuído pelos demônios [...]: ‘O meu nome é legião, pois nós somos muitos’” (BARTHES, 2004, p. 71). Que é o anjo da obra-prima de Magrini senão uma manifestação da textualidade como procedimento infinito de significação? Isso, é claro, é uma outra história, e note-se onde o pastiche da cena da criatura na palma da mão de Lúcifer nos trouxe.

A segunda imagética suscitada por essa cena, nem tão clara quanto a primeira, dialoga com um conjunto específico de referências que pode compor o repertório de mundo de um tipo muito específico de leitor, atualmente chamado *nerd*, e que, arrisco afirmar — mais uma vez, como o fiz quando aventei, alhures, a possibilidade de que a aparência de Lúcifer em *Anjo* se baseie nas personagens Neo e Morpheus do filme *Matrix* —, talvez seja o que realmente tenha inspirado Magrini na composição desse momento da obra. Trata-se de um episódio do anime japonês *Os Cavaleiros do Zodíaco* (聖闘士星矢, 1986-2008), o de número 56 da *Saga do Santuário*, intitulado “Shaka! O homem mais próximo de deus”¹². Nesse episódio, o cavaleiro de bronze — os cavaleiros que utilizam armaduras de bronze são os heróis do anime — Ikki de Fênix enfrenta o cavaleiro de ouro Shaka de Virgem, que é uma reencarnação de Buda. Em dado momento do confronto, Ikki acredita que será o vencedor, mas logo percebe que tudo que fizera até aquele instante não passava de uma ilusão, pois Shaka o envolvera com seu poder desde o início sem que ele percebesse, de

12 Esse episódio foi transmitido pela TV japonesa em 28 de novembro de 1987 e pela TV brasileira, na extinta TV Manchete, em algum momento durante os anos 1990, ou seja, bastante tempo antes de *Anjo* ser publicado.

modo que o cavaleiro de bronze ficara o tempo todo dando voltas na palma da mão de Buda — a cena é de grande beleza gráfica na animação — enquanto achava que lutava com Shaka. Ikki fora, na verdade, assim como a audiência do episódio, profundamente impactado pelas considerações filosóficas e chocantes do poderoso cavaleiro mais próximo de deus, para quem não adianta o que o humano possa fazer, pois será sempre o equivalente a um macaco na palma da mão de Buda, e sendo Shaka uma reencarnação da divindade hindu, ele refere-se aqui à palma de sua própria mão.

Se, correndo todos os riscos, for como ousei afirmar no parágrafo anterior, então a cena do anjo na palma da mão de Lúcifer guarda, como inspiração, apenas o referencial gráfico da cena de Ikki dando voltas na palma da mão de Buda/Shaka em *Os Cavaleiros do Zodíaco*, e o fato de nela estar impresso um elemento semântico budista advém de que a cena do anime que a origina já traz, em sua composição gráfica e textual, essa configuração simbólica. Nesse caso, a cena composta por Magrini em *Anjo* é, talvez acidentalmente, muito mais rica, em termos de produtividade de significação, do que a cena que a inspira em *Os Cavaleiros do Zodíaco*.

Creio concluído meu objetivo de, no presente texto, demonstrar a presença do Gótico em *Anjo: a face do mal*, de Nelson Magrini, por meio de uma análise mais abrangente das três frentes narrativas que compõem a obra e de uma análise mais específica de três de seus protagonistas. Penso ter ficado patente, nesse trajeto, que a presença do Gótico nessa obra se dá por meio da recorrência, por parte de seu autor, aos aspectos que caracterizam, segundo Matangrano e Tavares, o

Novo Horror brasileiro, aspectos estes que são artisticamente trabalhados por meio de sua iteração com as Artes das Trevas — os operadores discursivos do Gótico na ficção e literatura — e o *modus operandi* de construção literária-ficcional arquitetado pelo autor do romance.

REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2001.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O Gótico e a vampirização da História. *Organon*, v. 35, n. 69, p. 1-14, 2020. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/108013/60799>. Acesso em 31 mar. 2022.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, p. 65-75, 2004.
- BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London; New York: Routledge, 1996.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2. ed. London; New York: Routledge, 2014.
- CANDIDO, Antonio. Cavalgada ambígua. In: CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, p. 38-53, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.
- FONSECA, Laércio. *Física Quântica e espiritualidade*. Limeira, SP: Caminho da Luz, 2000.
- JACKSON, Nigel; HOWARD, Michael. *Os pilares de Tubalcaim: a tradição luciferiana*. São Paulo: Madras, 2008.
- MAGRINI, Nelson. *Anjo: a face do mal*. Osasco, SP: Novo Século, 2004.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.
- VILLENEUVE, Roland. Satã. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 813-825, 1997.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.

03

A FERIDA DE JACINTO: O GÓTICO COMO INVÓLUCRO DO ERÓTICO NA FICÇÃO DE LÚCIO CARDOSO¹

João Felipe Alves de Oliveira

Recebido em 26 abr 2022.

Aprovado em 17 ago 2022.

João Felipe Alves de Oliveira

Doutor em Ciência da Literatura, Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

Professor EBTT do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Campus Leopoldina.

Pesquisador associado ao grupo de pesquisa Outrarte: psicanálise entre ciência e arte.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4478976447555326>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1043-7460>.

Email: joaofelipealv@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma leitura cerrada da novela *O desconhecido* (1940), do escritor Lúcio Cardoso (1912-1968), vinculando-a à tradição gótica e explorando suas marcas diferenciais em relação à literatura brasileira dos anos trinta e começo dos quarenta. A filiação ao gótico é investigada nesse relato como um processo de mascaramento; os apetrechos literários que tipificam esse estilo composicional funcionam como um véu que encobre dilemas mais íntimos e transgressores dos personagens, e que engendram o cerne dramático da narrativa. Por detrás dos elementos góticos, há a

1 Título em língua estrangeira: “Hyacinth’s Wound: the gothic enclosing the erotic in the fiction of Lúcio Cardoso”.

presença fugidia de um erotismo fatalista (sobretudo do homoerotismo como força destruidora) que se imiscui à angústia metafísica, tingindo a prosa cardosiana com ousadia e ambivalência. Desse modo, a novela se converte num território de batalhas quase míticas e de contradições dilaceradoras.

Palavras-chave: Narrativa. Gótico. Drama. Erotismo. Transgressão.

Abstract: This paper analyses a *novella* by Brazilian writer Lúcio Cardoso (1912-1968), entitled *The unknown* (1940). The close reading of the narrative is done in consonance with the gothic tradition, which marks its singularities in relation to the works of literature produced in Brazil in the thirties and early forties. In this context, the gothic elements are seen as forming a paraphernalia that encloses the intimate and transgressive conflicts that emerge in the dramatic center of the story. Behind the gothic scenery, there is the elusive presence of a fatalistic eroticism (mainly of a homoeroticism that reveals itself as a destructive force) mingled with a sense of metaphysical anguish. Thereby, the novella contains strong undercurrents, which gives it a daring and ambiguous nature. This study indicates the many layers of *The unknown*, a piece of writing full of mythical battles and striking contradictions.

Key-words: Narrative. Gothic. Drama. Eroticism. Transgression.

Olho a tua ferida, que é crime meu. Tu és a minha dor e o meu delito. Fique minha mão inscrita como a causa da tua morte. Eu sou o autor da tua morte.

E a minha culpa qual é, afinal? A menos que se possa chamar culpa ao ter jogado, ou se possa chamar culpa ao ter amado!

Ovídio (Metamorfoses)

1. LÚCIO CARDOSO: ANGÉLICO E SATÂNICO

Com a publicação de *O desconhecido*, uma obscura novela surgida em 1940, Lúcio Cardoso formaliza um conjunto de mudanças sutis, porém muito significativas em seu itinerário criativo. Partindo do regionalismo apocalíptico dos romances *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935), e passando pela introspecção mórbida de *A luz no subsolo* (1936) e *Mãos Vazias* (1938), no texto de 40 o escritor mineiro modela um dos componentes essenciais de sua obra mais madura (e que ganhará expressão máxima em *Crônica da casa assassinada*, seu impactante romance publicado em 1959): a angústia metafísica trespassada pelo desejo interdito.

Figura vacilante no panorama da literatura brasileira, Lúcio² não detém um reconhecimento equiparável ao de autores canônicos com quem partilha de algumas inquietações estéticas e ontológicas (como Guimarães Rosa e Clarice Lispector) e cuja prosa, de certo modo, foi antecipada por sua pena. Com isso, parcela considerável de seus escritos permanece eclipsada no campo da apreciação crítica.

Em parte, isso se deve à sua trajetória enquanto um autor jovem e artisticamente ambicioso emergido nos turbulentos anos trinta, nunca tendo se acomodado completamente em algum dos grupos ideológicos que despontavam nesse cenário de considerável efervescência literária. Em seus dois primeiros romances (escritos sob o impacto da leitura de obras marcantes do início dos anos 30, como *Cacau* [1933], de Jorge Amado) Lúcio flerta, de maneira

2 Dentro da fortuna crítica da obra de Lúcio Cardoso, é de praxe referir-se ao autor somente pelo primeiro nome. Abdicou-se, nesses estudos, da formalidade de invocar o escritor mineiro pelo sobrenome.

bastante singular, com o regionalismo praticado pelos escritores nordestinos, passando em seguida a ser enormemente influenciado pelas ideias do escritor Otávio de Faria e do movimento católico nas artes que este integrava. Embora tenha acabado por rechaçar o programa regionalista e transformado o autor de *Capitães de Areia* em um antagonista literário, a posição de Lúcio entre os espiritualistas católicos também era titubeante e inconformada.

A dificuldade de alocação vivenciada pelo escritor mineiro também era sentida no plano da crítica. Nomes como Mário de Andrade e Brito Broca registraram dificuldade em apreender uma obra como *A luz no subsolo*, vendo nela um amontoado de eventos tétricos e de personagens maníacos (ainda que Mário reconhecesse a tentativa do relato de “repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance” [ANDRADE apud CARELLI, 1988, p. 33] do decênio de trinta). Tal recepção depreciativa também marcaria as novelas de Lúcio que vieram a lume no final dos anos trinta e começo dos anos quarenta.

Sobre *O desconhecido*, o crítico Elói Pontes (1942) ressaltou a artificialidade que envolve a narrativa e como nela, a fim de que se erija uma aura de mistério, há a exaustiva repetição de vocábulos como “silêncio” e “sombrio”. Isso conduziria à formação de um estilo maçante e à criação de personagens sem vividez, e revelaria a inabilidade de Lúcio para criar uma narrativa convincente e para resgatar sua escrita da anemia, fazendo dele apenas mais um dos “seminaristas da atualidade literária botocuda” (PONTES, 1942, p. 14) (provavelmente, aqui o autor se refere também a Otávio de Faria). Atitude mais amena pode ser verificada na ponderação acerca do texto feita por Álvaro Lins (1941), para quem há na

novela em questão (e na novela *Mãos Vazias*) uma bem-sucedida construção dramática que funde as paixões da carne e do espírito, além de um poderoso tratamento do ambiente que converte os cenários interioranos em paragens quase míticas.

A despeito das controvérsias geradas pelas novelas, nelas a prosa cardosiana é atravessada por um sopro transgressor que é digno de nota e que demanda um exame crítico mais pormenorizado. Especialmente, em *O desconhecido*, nota-se um eloquente diálogo com a literatura gótica e a presença de um elemento erótico bastante inaudito para o contexto das letras brasileiras na época.

Lúcio Cardoso, um criador inquieto e dilacerado, ultrapassou rígidas fronteiras na literatura nacional, mas o fez sempre marcado pela culpa cristã e por uma angústia irreduzível, estampando esses conflitos e contradições em suas obras. Os meandros que cingem o convulso universo ficcional do autor serão explorados a seguir.

2. EROS INTERDITO

Na abertura de *O desconhecido*, um homem que o narrador não nomeia se abriga, em meio a uma violenta tempestade, num decrépito quarto de hotel do interior. No mísero quatinho, cuja janela quebrada permite a entrada constante da chuva, o desconhecido sente-se abatido pelas palpitações de seu coração e pela obscuridade que sitia os seus pensamentos, arrastando-se para um estado mórbido: “... estendendo-se na cama, fechou os olhos, procurando esquecer, dormir – derradeiro gesto de submissão à sombra já iminente que parecia espreitá-lo há tanto tempo, há meses, anos, desde sua infância talvez” (CARDOSO, 1940, p. 14). Mergulhando num torpor entre o sonho e o delírio, o protagonista

da novela passa a rememorar os eventos que o conduziram a esse estado deplorável; essas lembranças tumultuosas constituem a maior parte da história, tracejando aquela que decerto é a narrativa mais onírica de Lúcio Cardoso.

Meses atrás, o rapaz, vindo de uma vida desgostosa na cidade grande, conseguira um emprego na isolada Fazenda dos Cata-Ventos, propriedade decadente comandada por Aurélia, a última remanescente de uma linhagem arruinada da elite rural. Ele consegue ser admitido para a função ao abordar um lúgubre coche que atravessa desenfreadamente uma estrada erma, e que é dirigido pelo capataz da fazenda. Ao subir no veículo, ele observa sua aparência aterradora:

[...] tudo ali adquiria um aspecto sobrenatural, e aquele carro, rolando dentro da sombra roxa do crepúsculo, não fugia ao sortilégio que embecia as coisas. [...] Nada fora alterado naquele estranho veículo: eram as mesmas bambinelas de veludo usado, as pesadas cortinas de damasco, os arabescos de ouro sujo. Todo ele, mesmo o cocheiro vestido de negro e a magra parelha de cavalos, guardava um aspecto exótico, irreal. (CARDOSO, 1940, p. 16-17)

Claramente, o surgimento do coche remete à imagem da morte como uma carruagem negra³, e ela de fato faz a travessia do personagem do mundo dos vivos para um reino infernal. Do interior do veículo, ele vislumbra apenas a mão descarnada de Aurélia (“... viu que qualquer coisa emprestava a esses dedos afilados uma

3 A associação visual entre a morte e o coche negro é iconizada num dos mais célebres poemas de Emily Dickinson. Em “*Because I could not stop for Death*” (1890), a morte personifica-se na figura do condutor de uma escura carruagem que transporta o eu-lírico para a Eternidade (“*The Carriage held but just Ourselves/ And Immortality.*”).

particular avidez, [...] tateando os objetos numa carícia silenciosa de quem ocultasse ao mesmo tempo a sinistra intenção de devorá-los. Um anel de prata, com um enorme rubi, parecia comunicar a essa mão uma nobreza gelada” [CARDOSO, 1940, p. 18]], e o detalhe desse membro lôbrego anuncia a natureza perversa e sedenta da empregadora. Alegando problemas de memória, ela dá ao seu mais novo funcionário o nome de José Roberto (assim se chamava o finado empregado anterior cujo corpo fora encontrado numa vala). Como que obedecendo à autoridade mefistofélica da velha, o narrador (embora seja uma voz extradiegética em relação aos eventos narrados), desse encontro no coche em diante, passar a se referir ao protagonista por esse nome.

A Fazenda dos Cata-Ventos é um prolongamento da ruína e da peçonha que revestem sua dona. Dos telhados assomam cata-ventos despedaçados, os canteiros foram furiosamente invadidos por matos e espinheiros, um antigo lago artificial transformou-se num tanque de águas lodosas em que “esponjas amarelas se abraçavam num selvagem esplendor” (CARDOSO, 1940, p. 23). Nesse ambiente, o mal-estar de José Roberto se intensifica e faz com que ele fique convicto da iminência de um destino terrível.

Nas obras anteriores de Lúcio, sobretudo em *A luz no solo* e em *Mãos Vazias*, o cenário em que suas tramas se desenovelavam também era corroído pelo abandono e pela degeneração, mas é em *O desconhecido* que se torna plenamente cabível afirmar que o arranjo espacial e atmosférico é notoriamente gótico⁴. Além

4 A teorização acerca dos romances góticos é demasiadamente ampla e contempla uma variedade de facetas dessa vertente literária europeia (e principalmente anglo-saxã) da segunda metade do século XVIII. A fim de situar as convenções góticas que efetivamente contribuem para o presente trabalho e mantém afinidade com as narrativas de Lúcio Cardoso, destaco as contribuições de Mario Praz (1933) em torno dessa discussão.

de suas paredes carcomidas e dos vestígios de um esplendor há muito degradado, na fazenda, vagueiam serviçais taciturnos que guardam segredos e, por seus campos, à luz da lua, correm e uivam os furiosos cães negros da dona do lugar, assim como também paira uma forte sensação de desgraça e de insinuação de mortes violentas (ninguém sabe explicar como morreu o outro José Roberto). Fluorescências vermelhas e arroxeadas instilam-se nessa morada pavorosa, sendo que o protagonista permanece imóvel, estonteado “pelo reflexo vermelho que a luz arrancava das grandes panelas de cobre” (CARDOSO, 1940, p. 59), ou o pálido cocheiro Miguel sorri com vileza contra o “fundo purpúreo que a porta recortava” (CARDOSO, 1940, p. 59), e a flama do forno da cozinha se escancara “como uma grande língua vermelha” (CARDOSO, 1940, p. 125). Esses tons púrpuros encaixilham o protagonista numa moldura de dor e aflição⁵.

Para o crítico italiano, a literatura gótica oferece, primeiramente, uma nostalgia da arquitetura do período medieval, repleta de *chiaroscuros* e de herméticos simbolismos religiosos. Desse modo, o romance gótico engendra histórias assustadoras mas que contém um teor moral, e em suas páginas são frequentes personagens com consciências culpadas, assim como também assoma o pavor da morte e a sugestão da presença de forças sobrenaturais. Tem-se assim a exploração de uma constante batalha do bem contra o mal, do conflito entre luz e trevas dentro e fora dos heróis e heroínas, da oposição entre dia e noite, e de personagens vilanescos quase sobre-humanos em sua perfídia e crueldade. Os cenários que geralmente surgem nessas ficções são labirínticos e hiperbólicos: masmorras subterrâneas, castelos antiquíssimos e que guardam terríveis segredos, mosteiros rodeados por densas florestas e onde em noites silenciosas se insinua a tentação de forças satânicas. Horace Walpolle, Matthew Lewis e Ann Radcliffe, escritores que publicam seus horríficos relatos no final dos setecentos, são responsáveis por conceber obras que geram um verdadeiro fenômeno de cultura de massa e modelar decisivamente o gosto de um crescente público leitor. O romance realista do século XIX vai conter e estreitar os excessos e o histrionismo do romance gótico; todavia, autores como Dickens, Balzac e Henry James recorrem com frequência a muitos dos expedientes desse modo de expressão do século anterior para urdir seus textos que flertam com o sobrenatural e com o fantasmagórico.

5 Segundo J. J. von Allmen (1968), na liturgia católica, o roxo (com suas variações avermelhadas e violetas) é a cor que simboliza a dor, o sofrimento e a penitência da humanidade que perece num mundo de pecado, estando relacionada ao luto pela

No coração dessa moradia infausta, reina a despótica figura de Aurélia, que a todos controla e fustiga tal qual uma Perséfone que administra castigos nos poços infernais. Isolada do convívio social, usando antiquados vestidos de seda cor de vinho e as joias que são o resquício dos espólios de sua família, ela se arrasta furtiva e imperiosa pelos aposentos da casa, espiando a todos e sempre pronta a encurralá-los. A mulher devota-se a alimentar seu rancor e destilar o seu ódio contra o mundo, aprisionando a si e os que a cercam numa existência enferma e torturante. Manifesta-se na personagem de Aurélia uma incisiva *desleitura*⁶ da excêntrica Miss Havisham de *Grandes Esperanças* (1861), sendo que ela funciona como uma versão mais agressiva e vil da criação de Dickens. Em seus diários, Lúcio confessa se entediar com a previsibilidade dos enredos dickensianos e a recompensa da virtude que tem lugar no fim dessas histórias, mas admira enormemente os “colossais preparativos” (CARDOSO, 1950, p. 308) do escritor inglês e os retratos inesquecíveis que ele pinta de personagens estapafúrdios. As peculiaridades de Aurélia repercutem os traços desses retratos descomedidos.

crucificação e morte de Cristo e à soberania de sua ressurreição. Também se tornou a cor com que os nobres da Europa católica se vestiam nas celebrações religiosas, o que funcionava como uma maneira de acoplá-los à majestade do Cristo ressuscitado. Na novela de Lúcio Cardoso, o roxo adquire uma dupla implicação: conjura o halo de martírio que envolve o personagem de José Roberto e indica a realeza decaída que encobre a casa e a pessoa de Aurélia.

6 Utilizo aqui o termo *desleitura* na acepção de Harold Bloom (1975). Para o crítico norte-americano, tanto a atividade de escrita quanto a de leitura são governadas pela relação de influência, a qual depende de um ato crítico, uma vez que o escritor, no âmbito da sua obra, estará reescrevendo outros textos através da leitura crítica que efetuou deles. Isso não significa que haja uma redução do trabalho criativo ou que os autores se copiem infinitamente, e sim amplia o alcance da influência, que funciona não só como a passagem de ideias e de imagens de escritores para seus sucessores, mas também como um mecanismo que demanda um posicionamento crítico e define a seleção dos precursores e da herança literária.

Assim como Miss Havisham, que chega ao extremo de quebrar todos os relógios de sua casa e nunca retirar seu esfrangalhado vestido de noiva movida pela obsessão de paralisar o tempo, Aurélia também encarna o protótipo da virgem louca: é um ser temporalmente extraviado, ávido por sorver a vitalidade dos que transitam por seus domínios e de disseminar a aflição e o desgosto (o protagonista a vê como “uma dessas pobres flores envenenadas pela atmosfera de decomposição, restos de um tronco ilustre a se digladiarem em torno de uma herança confusa, corrompida pela ambição, pela ociosidade...” [CARDOSO, 1940, p. 83]). Seu maior tormento é Nina, a filha da empregada Elisa, em quem ela não suporta ver o florescimento de uma beleza vigorosa e de uma natureza indômita (num gesto frenético, ela tenta cortar a força os cabelos da menina), que desafia o seu poderio (essa jovem bela e rebelde é um esboço para a Nina do romance *Crônica da casa assassinada*, e sua antagonista ensaia os conflitos cruciais da Ana dessa mesma narrativa). Atraída pela novidade que a chegada de José Roberto representa, ela confessa a ele o seu profundo ódio pela moça: “Nunca vi na minha vida cabelos iguais, pele mais sedosa, olhos mais brilhantes. [...] Onde quer que fosse eu a via, estuante de saúde. Como era possível viver desse modo, eu, que nunca tive nada, que sempre fui feia e escarnecida? Não tive forças para perdoá-la” (CARDOSO, 1940, p. 84). Aproveitando-se do domínio que exerce sobre a mãe de Nina, Aurélia a expulsa da fazenda e continua perseguindo-a, impedindo que ela encontre refúgio nas fazendas vizinhas; Nina acaba sendo acolhida pelo padre local, que tenta protegê-la da tirania de sua opressora.

A culminância da avidez de Aurélia ocorre quando ela, paramentada com as joias que representam o antigo poderio de

suu família, tenta empregá-las para aliciar José Roberto e fazê-lo seu amante:

– Aí está, valem uma fortuna. São joias da família. Muita gente tem lutado por causa delas. Mais do que isto ainda eu daria por uma alma que rastejasse no pó por minha causa. [...] Pois tudo isso será seu, se você me adorar, se me seguir de joelhos, se for meu como um objeto, como a poeira do chão, como o que depende de mim para a vida e para a morte.

[...] Aurélia parecia mais moça, ardendo na sua impiedade, revelada inteira naquele momento, exposta até os mais obscuros recantos da sua alma. (CARDOSO, 1940, p. 150)

Ao repudiar os desesperados apelos da patroa, José Roberto sela um destino inexorável, fazendo da mulher uma inimiga letal. Dentro do palco infernal em que a fazenda transmuda-se para ele, o único conforto que subsiste provém da companhia de Paulo, que, além do capataz e de Elisa, é o outro empregado fixo do lugar e que reside em suas dependências. Jovem belo e iletrado, ele atrai a atenção do protagonista (que se oferece para alfabetizá-lo durante a noite no celeiro em que dormem) por seu frescor e por certa infantilidade que transparece em seus modos, diferindo-se radicalmente das almas corroídas que habitam a propriedade decadente. Paulo magnetiza o olhar do protagonista e passa a ser para ele um objeto de contemplação:

Paulo tinha-se estendido sobre a palha, e agora a luz dava em cheio no seu rosto; sim, era forçoso confessar, os seus traços eram admiravelmente regulares, tudo parecia bem colocado naquela face embebida ainda na luz da adolescência. [...] jamais

conseguiria apreender de modo tão perfeito a imagem daquele frágil ser que palpitava junto dele, daquela graça aérea que parecia enobrecer todos os seus gestos e emprestar à sua fisionomia alguma coisa da maravilha selvagem dos pássaros e das flores. (CARDOSO, 1940, p. 35)

A fascinação que Paulo exerce sobre José Roberto é pautada na beleza e na vitalidade que ele vê como um antídoto para a sua perturbação interior e para sua própria desarmonia física (para ele, seus traços são irregulares e feios, como se “uma maldosa mão houvesse para sempre subtraído o seu direito à harmonia das coisas” [CARDOSO, 1940, p. 35]). Porém, a atração que sente pelo outro extrapola o ato contemplativo e resvala para um intenso desejo que a narrativa, vez ou outra, permite que seja flagrado (“José Roberto levantou-se, procurou distinguir através da janela. Desse modo o seu rosto quase tocava o de Paulo e ele sentia queimá-lo o calor daquele outro corpo” [CARDOSO, 1940, p. 35]; “despertado pelo calmo ressonar do companheiro [...] aproximava-se, inclinava-se sobre ele, inclinava-se tanto que chegava a sentir no rosto a surda palpação daquele sono tranquilo” [CARDOSO, 1940, p. 89]), fazendo de *O desconhecido* a obra mais abertamente homoerótica de Lúcio Cardoso.

À luz do desejo caloroso que brota no protagonista da novela na presença de Paulo, o desassossego que sempre o acompanhou adquire uma nova conformação, sendo possível deslindar o genuíno aspecto da barreira que ele acredita que o separa terminantemente do resto da humanidade:

Jamais seria como os outros, jamais viveria de suas vidas simples, dos seus inocentes folguedos. Jamais

teria inocência suficiente para viver entre eles como um irmão; sempre que procurasse se imiscuir, como o lobo da história, sentiria pesar a desproporção da sua origem, o sinal que o distinguia, o mistério de sua natureza solitária. (CARDOSO, 1940, p. 48)

O estigma de José Roberto, o que ele enxerga como a maldição que o persegue e o aliena do mundo, transformando-o em lobo, é a alteridade a que seu desejo sexual o condiciona e que é veladamente aludida na meditação contida no excerto em destaque. Os diários de Lúcio, de maneira também velada, exprimem como na concepção da novela está a vontade de explorar uma face interdita do desejo amoroso:

– Amanhecer em Teresópolis, com bruma e árvores pingando. Ah, como me lembro de há dezoito anos atrás, quando aqui estive pela primeira vez ... Os sentimentos que então me agitavam, a paixão desnorteada, a falta de caminho – ah, coisas da idade! - enquanto escrevia uma novela (*O desconhecido*) **onde tentei lançar, encoberto, um pouco de tudo o que então me perturbava...** e não era aquilo uma simples manifestação de vida, infrene e cega, do meu sangue, tumultuado e forte, manifestando por todos os modos sua vontade de existir e de criar? (CARDOSO, 1958, p. 467, grifo nosso)

No momento da publicação do relato, essa dimensão do desejo homoerótico não é sequer indicada na leitura de Álvaro Lins e tampouco na de Elói Pontes, sendo que ambos ignoram por completo essa faceta bastante evidente da novela. A estudiosa Cássia dos Santos (1997) julga ser impossível avaliar como a novela foi de fato lida no início dos anos quarenta, e cogita que o imenso

tabu que rondava a homossexualidade afastou a elaboração de quaisquer reflexões críticas que enveredassem por esse caminho (a estudiosa também cogita a hipótese de que essa temática incrementou a má vontade que cercava a obra e a pessoa de Lúcio Cardoso). Curiosamente, *O desconhecido* permanece sendo um dos textos menos comentados no âmbito dos estudos dedicados ao autor mineiro.

No que tange a representação de relações homoeróticas, a tentativa de Lúcio Cardoso em 1940, embora atípica, não é um caso completamente isolado no cenário literário do Brasil dos anos trinta e começo dos quarenta. Já em 1937, com o romance *Mundos mortos*, Otávio de Faria também abordou esse tópico controverso e o dramatizou através da angústia do garoto Roberto Dutra, aluno do tradicional e católico Colégio S. Luís de Gonzaga no Rio de Janeiro. Padre Luís, o clérigo cativante e compreensivo que é o único dentre o ferrenho corpo docente da escola que genuinamente logra se aproximar dos garotos, vê Roberto como “um ótimo menino, talvez um pouco delicado demais” (FARIA, 1936, p. 30) e, quando o aluno se afasta da prática confessional, reza por ele dias seguidos. As orações e os conselhos do Padre Luís não são capazes de arrefecer as “necessidades vis” (FARIA, 1936, p. 31) que se insinuam na vida dos adolescentes: João continua a perseguir empregadas para saciar seus rompantes sexuais, Ivo permanece devaneando a todo tempo com seios, e Roberto Dutra deseja incessantemente Carlos Eduardo, irmão caçula de Ivo. A paixão de Roberto é tratada de maneira bastante declarada no romance, sendo que o jovem passa seus dias alimentando-se do furor que a imagem de Carlos causa em seu íntimo:

Vivia delas (das visões flagradas de Carlos), de tê-las sempre presentes – tão presentes mesmo que era como se não houvesse mais lugar nele para nenhum outro interesse, para nada que não fosse Carlos Eduardo, vê-lo, lembrar de tê-lo visto: o ciclo da noite longe dele que sucedia ao dia cheio dele, do dia cheio dele que sucedia à noite longe dele. [...]

[...] o sentimento que tinha por Carlos Eduardo era uma verdadeira paixão. A princípio, recusara-se a aceitar a pensar mesmo nessa possibilidade. Um dia, porém, relendo os trechos ao acaso (do seu diário), seguindo despreocupadamente a evolução dos sentimentos, compreendera, de repente, o que realmente se passava nele e a inutilidade de se recusar à evidência. (FARIA, 1936, p.146-149)

O cruel reitor do colégio descobre uma das páginas do diário e, de posse da confissão apaixonada de Roberto, humilha-o cruelmente e o ameaça com a expulsão. A partir desse episódio vexatório, o jovem corrompe o seu sentimento ardoroso maltratando Carlos e reservando-lhe um tratamento rude, fazendo com que o objeto de seu afeto passe a odiá-lo. Anos depois, preso num casamento insípido com a prima Silvinha, ele reflete sobre a força terrível dos sentimentos que ainda se agitam nele e que irromperam em seus dias de colegial: “ – tudo aquilo que se aninhara, de repente, no seu coração desprevenido e indefeso, os monstros surgidos das flores, as flores transformadas em pedras...” (FARIA, 1936, p. 162).

Mundos mortos é um romance tido em alta conta por Lúcio Cardoso e, sob a ótica deste, é decisivo para a reposição do espiritual dentro do materialismo da literatura brasileira que o escritor mineiro apregoa como necessário no contexto da produção literária

do decênio de trinta (em carta a Érico Veríssimo, Lúcio [1937] agrupa o romance de estreia do amigo juntamente com *Angústia* [1936] e o seu *A luz no subsolo*, defendendo entusiasticamente que esses três textos seriam um antídoto contra a miséria artística da realidade fabricada de obras como *Capitães de areia* [1937]). O tormento dos adolescentes do Colégio S. Luís – conflituados entre o clamor da carne e os ensinamentos católicos – possui estreita relação com o dos personagens febris que atravessam as páginas das narrativas de Lúcio. Porém, enquanto Otávio de Faria enforma a sua prosa, ao menos nesse que é o seu primeiro romance, dentro das convenções de um realismo mais convencional (a rotina dos filhos de famílias burguesas cariocas não é drasticamente rompida pelos conflitos que os perturbam, suas inquietações os invadem com mais força no conforto de seus leitos, enquanto preparam-se para dormir, e não os conduzem para a execução de atos radicais e lancinantes), o escritor mineiro lança os indivíduos que pululam em suas obras em situações que se armam como cataclismos. Roberto Dutra, na inviabilidade de consumir seu amor por Carlos, resigna-se a uma dolorosa conformação com a estabilidade social através do casamento com a prima por quem tem carinho fraterno. Na narrativa do desconhecido, solução correspondente não está à vista.

Embora a efusão de José Roberto em direção a Paulo seja talvez menos retumbante e expansiva do que a paixão homoerótica confessada em *Mundos Mortos*, a distância entre os personagens da novela é menor do que a de Roberto e Carlos; eles partilham intensamente da companhia um do outro e formam uma aliança sólida. Essa partilha alcança máxima intensidade quando os dois

empregados da Fazenda dos Cata-Ventos sobem o barranco do laranjal para apreciar o céu noturno:

Paulo se tinha estendido sobre a terra e contemplava o céu faiscante de estrelas. E devagar José Roberto pôs-se a falar, quase sem sentir, da existência desses mundos de luz, cujo reflexo viaja durante séculos para chegar até nós. Falou depois de outros corpos mortos, astros sem claridade, tombados no abismo mas cujo reflexo ainda dura, por um misterioso acontecimento, para o olhar incrédulo dos homens. (CARDOSO, 1940, p. 69)

Esse episódio da comunhão entre os dois rapazes é um dos raros momentos nas narrativas cardosianas em que o lugar em que os personagens ocupam volve-se num *locus amoenus*; tudo o que os ronda passa a ser encantador e prazeroso, o diálogo que entabulam é elevado e parecem estar sob uma harmonia inquebrantável:

[...] Paulo seguia a descrição das nebulosas [...] e era como se tivesse penetrado numa segunda existência, como se tivesse banhado o seu corpo, lacerado pelas misérias da terra, num oceano de faiscações leitosas e de vagas prateadas [...]

Essa felicidade penetrava também em José Roberto. (CARDOSO, 1940, p.69)

O júbilo que domina José Roberto quando está na companhia de Paulo é tamanho que e o faz esquecer-se da sordidez de Aurélia e do ambiente nefasto da fazenda. Ele é tomado por uma espécie de loucura benfazeja, muito próxima da que Platão descreve em *Fedro*, em que a alma torna-se alada diante da contemplação do objeto desejado, revestindo-a de uma inspiração divina que “é a melhor e de origem superior para quem é tomado e a ela se associa, e é por

participar dessa loucura que quem ama os belos garotos é chamado de amante” (PLATÃO, p. 103). A ligação entre o protagonista e Paulo se dá através do olhar (“Enquanto ele falava, José Roberto examinava mais uma vez o seu rosto, esse rosto infantil que já se habituara a ver ao lado do seu e que, entretanto, algumas vezes, não podia deixar de contemplar como uma visão irreal” [CARDOSO, 1940, p. 89]), sobretudo pelo olhar de José que procura captar cada matiz da pessoa do amigo e guardá-la na memória como réquiens da beleza que o regozijarão quando estiver privado da visão do outro. A veneração do desconhecido pelo companheiro passa a ser o refúgio dos males que o perseguem, e ao aproximar-se de Paulo ele sofre um processo revitalizador, da mesma forma que, no diálogo platônico, Sócrates explica a Fedro o efeito da paixão por um belo garoto sobre o amante: “Ao vê-lo, canalizando a atração, liberta então aquilo que antes estava encerrado e respira libertado, deixando nesse momento de sentir os agulhões e as dores, gozando novamente de um prazer ainda mais doce” (PLATÃO, p. 105).

Tomado por esse sentimento arrebatador, José Roberto devota-se inteiramente a Paulo e, no esforço de modelá-lo de acordo com seus desígnios, torna-se o seu professor e mentor, alfabetizando-o e inculcando nele a vontade de abandonar a vida na roça e tentar a sorte na cidade grande. Os personagens passam a conviver íntima e devotamente, num estado inflamado, porém casto. A imagem do jovem rústico, porém, imbuído de traços dóceis e de certa ingenuidade, irá reaparecer no conto “Junto ao mar (A ilha)”, de 1946, em que o narrador tuberculoso, caminhando pela ilha de Paquetá⁷, admira um pescador cujo canto o atrai:

7 A exata localização de onde se passa o conto não é mencionada durante o texto; no

E lá estava o homem que cantava, o homem forte, dobrando a rede sobre a popa de um dos barcos. Era dele, só podia ser dele aquela voz. Tipo estranho e saudável, impregnado pela essência daquelas coisas que o cercavam [...]. Moreno, mas seus cabelos eram louros, um louro queimado, de gente acostumada a atravessar dias sobre o alto mar. (CARDOSO, 1946, p. 67)

O narrador também cogita que o pescador, diferentemente dele, ainda não foi tocado pelas correntezas da solidão e do desespero, possuindo “uma ardente e misteriosa alma de criança, cheia dos segredos e das formas marítimas” (CARDOSO, 1946, p. 68). Justamente por isso, a visão flagrada do corpo saudável do rapaz, que canta e trabalha, funciona como um contraponto para a doença e a inércia do narrador, sendo que este, através de seu olhar, absorve a imagem cintilante do outro e sente-se revigorado. Na prosa de Lúcio Cardoso, as relações homoeróticas não vão além dessa espécie de coito óptico, configurando-se como uma forma de vampirismo.

Em *O desconhecido*, cuja trama se desenrola distante do mar, onde as profundezas tortuosas do homem se fundem às profundezas do interior mineiro, tal aspecto vampírico do homoerotismo é ainda mais drástico. Se o belo garoto, como argumenta Sócrates no diálogo platônico, faz com que asas brotem na alma do amante (“ele se aquece ao receber através dos olhos o eflúvio da beleza com o qual a natureza da asa é irrigada” [PLATÃO, p. 105]) e inunda-a completamente com a sensação de calor, ele também é, como enfatiza Camille Paglia, um arauto da destruição

entanto, Valéria Lamego (2012) identifica, com base nos diários e na correspondência de Lúcio, a ilha de Paquetá como o cenário de seus contos praianos.

(“Extrema beleza masculina, assim como o canto da sereia, conduz à destruição⁸” [PAGLIA, 1991, p. 522]). A teórica argumenta que a submissão à beleza do jovem rapaz acarreta degradação e morte, uma vez que estimula uma força erótica que é terminantemente obsessiva e escravizadora. Para Paglia, a devoção do amante ao belo garoto detém muito das implicações que o termo *devotus* assume na poesia latina clássica: devotar-se é ficar enfeitiçado, encantado, amaldiçoado, impelido a servir a um ser de aparência divina e também ficar marcado para o abate. Todos esses atributos embrenham-se no olhar fascinado de José Roberto para Paulo.

Conquanto a novela apresente, na figura de Paulo, o jovem dotado de uma beleza etérea e irresistível, ela encerra uma contra-imagem do rapaz. O capataz Miguel, braço direito de Aurélia, com seu sadismo e brutalidade, também exerce, misturada a um violento repúdio, uma forte atração sobre o protagonista. Destaco aqui o modo como José percebe a fisicalidade nauseante do capataz:

Tudo, desde sua roupa de um preto luzidio, **caprichosamente passada a ferro**, suas **botas lustrosas** e o cabelo liso, impregnado de uma oleosidade que deixava à sua passagem uma nuvem de **perfume adocicado**, até os seus **dedos longos e afilados**, dedos de uma **curiosa expressão feminina**, tudo despertava nele uma enorme vaga de repulsa. Sobretudo a nuca, uma **nuca branca, inteiramente lisa** [...] (CARDOSO, 1940, p. 53, grifo nosso)

Com Paulo, o protagonista senta-se na palha à luz da lamparina e ensina-lhe as primeiras letras usando velhas cartilhas, ou observa

8 No original: “Extreme male beauty, like a siren song, lures towards destruction.” (PAGLIA, 1991, p. 522, tradução nossa).

entusiasmado as nebulosas do céu estrelado. Por sua vez, na temível presença de Miguel, outro tipo de comunhão é ofertada. Após mostrar para o novo empregado como chicoteia os cachorros da fazenda para obrigá-los a lhe obedecer, ele incita o outro a fazer o mesmo:

– Experimente.

E afastou-se alguns passos. [...] Por um instante pensou em recusar, em lançar o chicote ao chão [...]

Então, aproximou-se, brandiu a correia junto ao tabique. Os cães, que até aquele momento tinham permanecido em expectativa, alheios, silenciosos, saltaram de súbito, em latidos furiosos, as mandíbulas ameaçadoras. Uma surda risada soou por detrás dele – e, enquanto brandia o chicote com fúria, vergastando inutilmente os animais que pareciam prestes a rebentar a grade, ouvia o riso contínuo e prolongado de Miguel, imóvel a alguns passos de distância. (CARDOSO, 1940, p. 55)

Incapaz de suscitar o interesse de José Roberto por meio da beleza ou da ingenuidade, Miguel o faz através da humilhação e do escárnio, alardeando sua superioridade no domínio que tem dos cachorros e no fracasso do rapaz para fazer o mesmo. Ao demonstrar que os cães são seus escravos, ele ainda o ameaça dizendo que os animais, a seu comando, estraçalham qualquer um que o desafie ou enfureça. A coerção e a violência são os instrumentos que o capataz manuseia para assegurar sua imponência e insinuar-se na vida do protagonista. É interessante notar que essa ferocidade contrasta com seus caracteres mais femininos (suas roupas e botas luzidias, os dedos magros e compridos, o perfume doce e sua nuca sem pelos), fazendo dele

um personagem de conformação híbrida, cujo aspecto mais lembra o de um sádico dos romances libertinos da literatura francesa do século XVIII⁹ do que o de um capitão do mato do interior de Minas Gerais.

A feição libertina de Miguel é plenamente exibida no décimo quinto capítulo da novela, em que ele convida José Roberto para visitar o seu quarto. É mais provável que os críticos contemporâneos da novela tenham ignorado esse episódio mais por pudor do que por não apreenderem o forte apelo homoerótico que a tingem, uma vez que se trata, visivelmente, de uma cena de sedução. Adentrando o aposento do cocheiro, salta aos olhos do protagonista a ostentação de uma suntuosidade rota e vetusta minuciosamente organizada; no arranjo do quarto, estão dispostos objetos como panos de veludo gastos, travesseiros rendados, castiçais de prata escurecidos, tudo apontando um luxo envelhecido que “respirava um tal excesso de ordem, um apuro tão grande, que dir-se-ia não existir ali o menor grão de poeira”

9 Resgato aqui algumas considerações acerca da literatura libertina tecidas por Eliane Robert Moraes em seu ensaio “O efeito obsceno” (2013). A autora destaca como, no bojo da cultura europeia do Iluminismo, o romance pornográfico floresceu e se configurou formalmente, muitas vezes apropriando-se de técnicas e recursos do incipiente romance realista para se articular narrativamente. Desse modo, o momento cultural em que surge *Robinson Crusóé* (1722), com seu herói que exalta a retidão, o trabalho e o comedimento, também é o que assiste ao aparecimento do catecismo da devassidão dos libertinos de Choderlos de Laclos e das práticas sexuais abissais presentes nos escritos do Marquês de Sade. Por conseguinte, parece haver uma estreita relação, ao menos no plano da criação literária, entre a encenação de um desejo restringido que propicia a estabilidade social e a de um transbordamento voluptuoso que dissolve qualquer tentativa de ordem. Redimensionando a correlação estabelecida por Moraes, seria viável pensar que a novela *O desconhecido*, com sua sexualidade fantasmagórica e personagens que pulsam de desejos interditos, e que transforma a roça num inferno erótico, fornece, no contexto da literatura brasileira da primeira metade do século passado, um duplo invertido de cenários como a Fazenda Fraternidade de *Cacau* (1933), em que a valorização da labuta dos trabalhadores num regime de semiescravidão e o comprometimento com um engajamento proletário estão no primeiro plano romanesco?

(CARDOSO, 1940, p. 105). Todavia, a abundância de objetos do quarto, dispostos com excessivo zelo, fazem dele um recinto que transpira a mal-estar, como se ali, “em vez de tranquilidade, respirasse apenas o trabalho febril de um maníaco.” (CARDOSO, 1940, p. 105). No texto não é esclarecida a proveniência da decoração do quarto, mas é evidente que se tratam de objetos contrabandeados do casarão, sendo bastante provável que Miguel aproveita-se de sua ligação clandestina com Aurélia para saqueá-la e paramentar sua toca. O mal-estar sentido agudamente por José Roberto advém da difusa luxúria que impregna esses totens, receptáculos de desejos sequiosos e infelizes, e que contaminam o ar do cômodo com uma espécie de pestilência adocicada.

Miguel faz o visitante se sentar (“... viu as pálidas mãos do cocheiro pousarem com um carinho quase sensual na borda escura da poltrona: / – Sente-se aqui.” [CARDOSO, 1940, p. 106]) e oferece-o vinho, alardeando também a vontade de se tornar amigo do outro. Ao encontrar resistência aos seus intentos, proclama admirar a força e a inteligência do novo empregado da fazenda, revelando sentir por ele uma profunda identificação. O capataz chega a confessar seu caráter ignóbil e suas baixezas (mostra que tortura ratos e que, em suas noites insones, espiona de seu quarto a janela do barracão onde o desconhecido dorme, chegando a relatar a ocasião em que ele e Aurélia foram vigiar essa janela de perto e espionaram uma de suas aulas a Paulo), mas afirma que, diante da grandeza que pressente como inerente à pessoa de José, tudo isso empalidece e esmorece. Entre a repulsa e uma paralisação quase sobrenatural, o visitante não parte do local nem aquiesce às obstinadas investidas que lhe são dirigidas.

Calou-se e, como o outro permanecesse na mesma imobilidade, aproximou lentamente o copo dos seus lábios:

– Beba – exclamou numa voz apaixonada – este vinho selará a nossa amizade. Jamais se encontrarão dois amigos mais unidos, o corpo e sua sombra, o mestre e o discípulo! (CARDOSO, 1940, p. 110)

Não conseguindo demover o outro de sua fixidez e convencê-lo de que a aliança que propõe é mais valiosa do que a que mantém com Paulo, os apelos de Miguel tornam-se mais desesperados:

E, apoderando-se da mão de José Roberto, estreitou-a contra o peito, com a mesma inflexão apaixonada:

– Rei, rei é o que lhe convém. Rei ou imperador.

Desta vez o homem libertou-se com um movimento brusco e avançou em direção à porta. Antes de abri-la, ouviu a chuva que tombava lá fora em grossas batedeiras. (CARDOSO, 1940 p. 112)

O desconhecido foge para a noite tempestuosa coberto com um manto púrpura que Miguel lhe dá para protegê-lo da chuva e dos cachorros (o vermelho da garrafa de vinho se estende para o manto e mais uma vez a narrativa é invadida por uma cromatização escarlate), carregando também sob os ombros o peso atordoante gerado pelo encontro que acabara de travar.

O breve capítulo que narra essa interlocução é um ponto de virada na novela: não só José descobre que sua ligação com Paulo não é secreta e não passou despercebida dos outros moradores da fazenda, tendo sido maculada pelo alcance dos invisíveis tentáculos de Aurélia, como também a selvageria que o capataz lhe dispensava

se desfaz e revela um convite dúbio e trepidante. O vinho servido em taças de pés compridos, a proximidade da alcova larga e repleta de altos travesseiros bordados, a mão no peito, constituem os índices materiais que a narrativa fornece para insinuar o ato de sedução e transformar o quarto de Miguel numa arena sexual. Esse recinto também é uma tumba, um local oculto do olhar de todos e que desprende um hálito funesto e entorpecente, desenhando uma das passagens mais ousadas da prosa cardosiana (ainda que surjam alguns sinais de recuo e de amenização diante da tensão sexual que se instala, como em “o cocheiro avançou ainda mais e se debruçou **fraternalmente** sobre o seu peito” [CARDOSO, 1940, p. 112, grifo nosso]; nesse trecho, o advérbio destacado é camuflador, sendo que, com a sua eliminação, o teor homoerótico do capítulo ficaria menos encoberto). O contato físico entre os dois personagens não vai além do que ocorre no apelo do cocheiro transcrito acima; no entanto, testemunha-se a uma cópula: após descer a essa perigosa caverna¹⁰, José Roberto parte metamorfoseado. Sai de lá infectado pelo mal, corpúsculos da perversidade de Miguel se infiltram nele. Invadido por ânsias obscuras e acachapantes, suas relações com os outros personagens, sobretudo a com Paulo, se transformam radicalmente.

10 O teólogo Clemente de Alexandria, no segundo capítulo de *Exortação aos gregos* (escrito provavelmente entre o ano 193 e 195), imagina a sodomia como um ritual de entrada para o submundo. Ele reconta que Dioniso, ao procurar o caminho que o levaria aos domínios de Hades, prometeu sodomizar o belo pastor Prósimno em troca de informações para chegar ao seu destino. Quando retornou dos poços infernais, encontrou o jovem morto e, para cumprir sua promessa, penetrou-o com o galho de uma figueira que moldou na forma de um falo. O pensador condena o ato do deus do vinho como incitação à concupiscência, e taxa-o de escravo de paixões, conduzido levemente pela condição humana. Na novela estudada, a visita de José Roberto à alcova de Miguel também equivale a uma descida no submundo que se dá pela sugestão da união física entre os dois homens.

Em *Mãos vazias* (a obra anterior de Lúcio), a cidadezinha de São João das Almas, embora assumisse para a protagonista Ida a forma de um inferno particular e tudo se mostrasse corroído e asfixiante, ainda continha rasgos daquilo que Mikhail Bakhtin (1929) chamou de verossimilhança externa, ou seja, havia certa facilidade em reconhecer as cidades do interior mineiro como o referencial a partir do qual o cenário da narrativa se estabelecia. Por sua vez, em *O desconhecido*, tal reconhecimento é bem mais nebuloso, e os personagens parecem habitar uma espécie de lugar nenhum em que são arremessados aos extremos da dor e do rebaixamento, e onde se contorcem atravessados por desejos sensuais inexecutáveis e que não podem traspor. Nesse sentido, verifica-se na novela a afirmação de Antonio Cândido (1987) acerca da ficção cardosiana, em que o crítico reflete que o escritor constrói “universos fantasmiais como quadros de tensões íntimas.” (CANDIDO, 1987, p. 203).

A ambiência gótica do relato não é mero ornamento ou adereço para construir forçosamente um espaço noturno numa terra tropical, como quer Elói Pontes, e sim comunica-se profundamente com o drama do desconhecido e a tensão que o atravessa nascida de um desejo interdito. Eliane Robert Moraes (2013) aponta que os parques solitários, as mansões rodeadas de jardins agrestes, os castelos murados e as florestas agitadas por temporais, lugares privilegiados nas tramas dos romances góticos, são as paragens em que os imperativos da carne se expandem e contagiam os personagens que por elas transitam; isso faz com que busquem extrapolar os dogmas e os entraves que tolhem a imaginação erótica¹¹. Na ficção de Lúcio Cardoso, o amor pelos

11 A observação de Moraes se verifica com contundência na tessitura narrativa

belos garotos é um mergulho nas densas trevas da noite, e é no interior de espaços secretos, ermos e lúgubres que faísca a atração por um ideal de beleza que emana de um objeto jamais passível de ser verdadeiramente tocado.

Após visitar o quarto de Miguel, a relação de José Roberto com Paulo é poluída. O idílio da dupla é drasticamente rompido, e o desconhecido é perfurado pelo tormento, ficando convencido de que a mais absoluta solidão é o seu inexpugnável destino:

Não podia explicar esse furioso desejo de sentir alguém vivo junto de si, uma âncora que o retivesse junto a essa vida que parecia revolvê-lo constantemente ao seu lugar de espectador. [...] Deus do céu, como ousara reclamar o que não lhe era devido? E José Roberto escondeu o rosto nas mãos, ofuscado pela vergonha que lhe queimava o rosto. Que ao menos Deus lhe desse humildade suficiente para nada desejar, para se confundir com as coisas mais obscuras, mais privadas do calor humano. (CARDOSO, 1940, p. 144)

O êxtase que o ato de olhar para Paulo provocava no personagem central converte-se em maldição e padecimento. A situação degringola por completo quando vem a saber que, na verdade, o outro é apaixonado por Nina, a bela filha de Elisa banida por Aurélia, e que os dois planejam fugir para a cidade

dos romances góticos. Em *O Monge* (1796), um dos pilares da ficção gótica, o abade Ambrósio, que protagoniza a história, sente uma forte atração pelo monge Rosario, seu amigo próximo. Na verdade, o monge é Matilda, uma mulher disfarçada que acaba ardorosamente se entregando ao protagonista. Contudo, ele sente que seu entusiasmo era mais intenso quando pensava que ela era um homem, e que sua paixão, embora se concretize, termina por arrefecer diante da descoberta da identidade feminina de seu antigo companheiro. Nas páginas finais do relato, Lúcifer se materializa para Ambrósio e faz mais uma revelação: Matilda era um demônio masculino enviado para corromper sua alma. Destarte, o romance gótico é povoado por personagens de sexualidade ambígua e é tingido por uma eroticidade mascarada que conjura desejos censurados.

grande. Destroçado pela descoberta (“[...] estaria condenado a ver desaparecer entre os seus dedos [...] todos os seus pobres afetos? A vida não era então senão um sonho esfumado? [CARDOSO, 1940, p. 138]), o que surge como a derradeira solução para José diante do impasse em que se encontra é assassinar Paulo. O Roberto Dutra de *Mundos mortos* tenta apagar seu amor por Carlos nos braços de uma mulher, e também o Juca, de *Frederico Paciência* (texto publicado postumamente em 1947, mas que o autor de *Amar: verbo intransitivo* [1927] começara a elaborar em meados da década de vinte, finalizando-o em 1942), de Mário de Andrade, reduz sua atração pelo personagem homônimo (fascina-o sua perfeição moral e física) à simples camaradagem (passa a acreditar que é mais verdadeira a amizade distanciada que passam a ter do que a intimidade que compartilhavam), e desfaz as implicações mais profundas que a relação entre os dois abarcava. Ao contrário do que ocorre com esses dois personagens, desertores do que julgam ser um arrebatamento despótico e infactível, José Roberto não atenua seu desejo por Paulo, mas ruma para o caminho da aniquilação.

Com a promessa de emprestar-lhe dinheiro para que fuja com Nina, o protagonista atrai o amigo, no breu da noite, para o decrépito moinho da fazenda, onde a quantia supostamente está escondida. Em relação à ambiência gótica da novela, Fernando Monteiro de Barros (2008) efetua uma relevante associação ao mencionar que o texto focado dispõe de componentes góticos frequentes nos filmes hollywoodianos da década de trinta. Realmente, nos diários de Lúcio, é possível acompanhar sua fascinação com o cinema norte-americano, desde os filmes mudos de D. W. Griffith até o trabalho de diretores emigrados como Fritz Lang, René Clair e

Josef von Sternberg na Hollywood dos anos 30 (ele confessa ter assistido mais de uma vez a *You only live once* (1937), de Lang, e faz observações contundentes sobre a fotografia da obra [CARDOSO, 1950, p. 302]). Por conseguinte, não é exagero afirmar que o cinema hollywoodiano da primeira metade do século XX tem um forte impacto em sua escrita e, no caso de *O desconhecido*, nota-se a proximidade atmosférica entre a narrativa literária e populares filmes de terror como *Frankenstein* (1931) e *The old dark house* (1932), ambos dirigidos pelo britânico James Whale¹².

Com isso, não surpreende que o moinho para onde José Roberto atrai Paulo seja uma construção tenebrosa, repleta de mofo e umidade, com o alto teto tomado por morcegos e ratos

12 Em sua configuração visual, as películas góticas hollywoodianas replicam diversos elementos do cinema do expressionismo alemão da década anterior (até mesmo porque muitos diretores e roteiristas alemães migram para os Estados Unidos com a ascensão do nazismo e passam a trabalhar lá), também apresentando uma verdadeira obsessão com edifícios de arquitetura marcadamente vertical, como mansões de altos telhados e com chaminés oblíquas, torres abandonadas, faróis arruinados e moinhos que se incendiavam (ao comentar sobre o aparato visual dos filmes expressionistas, Sigfried Kracauer [1945] observa que nele abundam intrincadas construções irregulares e pontiagudas, reminiscentes de padrões da arquitetura gótica e de pinturas como as de Lyonel Feininger, operando a metamorfose de objetos materiais em ornamentos emocionais).

Como observa Kracauer (1947), as conquistas técnicas e artísticas dos filmes do expressionismo eram, até o começo da década de vinte, inequiparáveis. O apuro visual dessas obras, em que sentimentos tortuosos se plasmavam nos cenários com grande virtuosismo, propiciava uma maestria na condução da ação narrativa através da iluminação e de um uso inovador da câmera. O teórico alemão ressalta como os produtores de Hollywood, impressionados com o resultado desses trabalhos, contrataram não só diretores, mas também todos os técnicos e atores alemães que estavam à disposição. Para Kracauer, *Das Gabinet des Dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene, é um marco absoluto da história do cinema, podendo ser considerado o primeiro esforço cinematográfico verdadeiramente criativo. Diante desse vasto alcance, torna-se nítida a influência dessas produções alemãs da década de vinte sobre o cinema hollywoodiano das décadas posteriores. Este, mesmo não captando integralmente o sentido profundo das películas expressionistas (Kracauer vê em *Caligari* uma complexa representação de um estado autoritário que, para satisfazer sua sede de poder, viola todos os direitos e valores humanos), absorve sua iconografia e o gosto por cenários distorcidos.

se esgueirando pelos sacos de farelo, enquanto fora o matagal é sacudido por um vento forte e a noite segue ominosa. Nesse local excessivo, cinematográfico, um genuíno ornamento emocional, em que o primitivismo dos animais notívagos e da natureza estrondosa anuncia o horror da cena que irá se desenrolar, a visão do protagonista é dominada por uma vermelhidão ardente e, num lance febril, ele apanha uma das enxadas junto à parede e, enquanto o outro se abaixa para procurar o dinheiro, golpeia sua cabeça: “[...] dominado por aquela onda vermelha que lhe afogava a alma, continuou a desferir golpes, até que, exausto, ouviu o corpo tombar pesadamente” (CARDOSO, 1940, p. 161). Contudo, em seu furor assassino, José desfigura Paulo, mas ainda não o mata. A impressionante beleza do rapaz volve-se numa massa confusa, seu rosto é agora “uma pasta sangrenta, uma forma negra, sem nenhuma identidade [...]” (CARDOSO, 1940, p. 162). Tomado pelo ciúme, o assassino precisa destruir as feições que tão ardorosamente contemplara para finalizar o seu crime. O belo garoto se transforma numa visão horrenda, convertendo-se num arremedo disforme de sua aparência anterior e emitindo grunhidos inumanos. Despojado de seu magnetismo, ele pode ser fria e cruelmente exterminado:

Aproximou-se, deu-lhe um violento pontapé, como se desejasse experimentar aquela vida que se extinguia. Um derradeiro estremecimento sacudiu o corpo ensanguentado. A imobilidade ganhou-o para sempre. [...] Voltou, segurou o morto pela camisa, arrastou-o até à abertura onde a mó girava. Das profundezas vinha o bafo gelado da água que escorria, impulsionando a pedra lentamente. Com esforço, introduziu a cabeça

esmagada na abertura, depois os braços. **Uma das mãos bateu contra o canal em que o milho descia.** (CARDOSO, 1940, 162, grifo nosso)

Nos momentos que se seguem ao assassinato, a prosa torna-se mais econômica e direta (como na frase sublinhada), despida dos artifícios que intumesciam o relato até ali, quase documental em sua gélida observação das ações de José ao se livrar do cadáver, para quem Paulo se torna apenas uma mão que afunda. Eliminada a paixão que incandescia o espírito do desconhecido, resta o silêncio e o vazio da morte (“o silêncio invadia, dominava também a sua alma. [...] O seu vazio era tão absoluto, tão instantâneo, que ele nem sequer chegava a apreender exatamente o que tinha acontecido” (CARDOSO, 1940, p. 165).

Em sua rota de fuga, quase desfalecido, ele atira-se numa clareira, onde se depara com Nina, que espera por Paulo. A beleza da jovem irmana-a a do rapaz assassinado e, ao encontrar o desconhecido, ela se apieda profundamente dele, lava seu rosto num córrego e limpa suas feridas. Finalmente, ele testemunha o esplendor que emana da moça, e compreende todo o alcance de sua presença arrebatadora que tanto rancor provocara em Aurélia. Nina conta ao estranho sobre os seus planos de fuga e sobre Paulo, a quem conhece desde criança e por quem nutre imenso carinho. A relação entre ela e o morto era infantil e fraterna; inventavam brincadeiras, cuidavam de peixes, colecionavam parasitas, não havendo real motivo para o ciúme e a loucura que se apossara de José Roberto (numa nota ambígua, indicando talvez que o amor do protagonista não era unilateral e era intimamente correspondido por Paulo, Nina relata que se enciumava de tanto ouvir o

namorado falar do seu novo professor, e de que sentia que existia no companheiro “alguma coisa que não lhe era dado satisfazer” [CARDOSO, 1940, p. 187]). Com seu vigor e graciosidade, ela é mais um duplo da perfeição de Paulo do que uma rival na disputa pelos seus afetos. Desse modo, José apercebe-se de sua monstruosidade (“Que não faria para limpar suas mãos daquela mácula, que esforços não tentaria para retribuir de um modo menos repelente o gesto simples daquela criança?” [CARDOSO, 1940, p. 190]) e é invadido pelo arrependimento, atirando-se aos prantos no colo de Nina. Esta, com seus dedos infantis, acaricia as palmas calejadas do assassino e o conduz até o padre, seu padrinho e protetor (outra intercessão com o cinema gótico hollywoodiano dos anos trinta: o encontro com Nina na clareira ressoa muito fortemente a cena em que o monstro de *Frankenstein* depara-se com a menina Maria; a criatura homicida, perseguida e ferida vê-se, à beira de um lago, diante de uma imagem de pureza e bondade).

Em *O desconhecido*, pela primeira vez nos textos ficcionais de Lúcio Cardoso, surge um padre enquanto uma figura de relevo. Já no primeiro romance de Otávio de Faria, o personagem do Padre Luís assume uma posição central na trama ao buscar guardar espiritualmente os adolescentes do colégio em que leciona. Na prosa de Lúcio, menos ortodoxo em seu catolicismo do que o amigo¹³, a inserção de um personagem semelhante é mais tardia,

13 É fato que a amizade com Otávio de Faria exerce um papel fulcral na trajetória literária de Lúcio Cardoso, porém há dissensões entre os dois escritores, e não só no modo como enfocam as crises e pecados de seus personagens. Os caminhos dessa relação são explorados por Lúcio Emílio do Espírito Santo Júnior (1998), que demonstra como Faria, no transcurso das décadas, tornou-se extremamente radical em sua defesa do catolicismo, recebendo até mesmo uma velada crítica por parte de Lúcio, que passa a considerar o grupo do amigo como “católicos que criam um clima de intolerância, de detenção especial da verdade, que rugem, gritam e ameaçam pelas coisas mais simples”

dando-se apenas em sua quinta narrativa longa, e mesmo assim de forma oblíqua e sem apoiar-se em pormenores (o padre não é nomeado e faz breves aparições no relato). Ainda assim, é quando José avista o padre que se dá o primeiro momento solar da novela, sendo que ele observa “a cruz da igreja, imóvel contra o céu azul, enlaçada pelo voo calmo das andorinhas” e então percebe “a figura do padre, com um regador nas mãos, atravessando a aléia coberta de areia fina” (CARDOSO, 1940, p. 191). Antes que o Padre vá até ele, o desconhecido, num grito rouco como uma “golfada de sangue” (CARDOSO, 1940, p. 192), confessa o seu crime. A narrativa não acompanha o restante do encontro entre os dois, sofrendo um corte e deslocando-se para o estertor do protagonista no quarto de pensão, retornando desse modo para a abertura do relato.

Em sua porção final, o texto carrega-se de imagens cristãs: o padre é avistado cuidando de canteiros, o que remete a uma passagem do Evangelho de João (Jo 20:14-15) em que Maria Madalena confunde Jesus ressuscitado com um jardineiro (Rembrandt, em uma tela finalizada em 1638, pintou exatamente essa cena, imaginando Cristo com chapéu e utensílios de jardinagem), e isso mune o sacerdote de uma função restauradora, podendo cuidar da alma dos homens como das flores de seu jardim. O encontro de José e Nina, por sua vez, também possui conotações análogas; no Evangelho de Lucas (Lc 7:36-50), uma mulher pecadora chora aos pés de Jesus e esfrega-os com perfume, desejando ser perdoada por suas faltas. Na novela de Lúcio, é o

(CARDOSO, apud JÚNIOR, 1998, p. 159). O estudioso argumenta que Otávio de Faria era “um pensador católico que escrevia romances”, enquanto Lúcio “era um artista marcado pela ideologia religiosa, não se enveredando pelo discurso político e ideológico claro” (JÚNIOR, 1988, p. 157).

homem pecador quem se ajoelha diante de uma mulher etérea para purificar-se de seus males (nesse ponto, há uma flagrante semelhança com o epílogo de *Crime e Castigo* (1866), em que Raskólnikov, cumprindo pena nos campos de trabalho forçado da Sibéria, se atira aos pés de Sônia num gesto de desesperada redenção). A partir da aparição de Nina e do padre no drama de José Roberto, o turbilhão gótico se dissolve, sendo substituído por um céu límpido e por uma natureza abrasiva e fecunda, e a narrativa é como que expurgada de seus demônios e malefícios.

Embora a confissão do protagonista seja elíptica, é forçoso pensar que o assassinato não é o único crime que ele confessa, e que seu amor por Paulo, que é o pecado que subjaz ao assassinato, é também confessado. Assim, o elevado sentimento amoroso entre homens descrito por Platão, e experimentado calorosamente por José, transmuta-se, no desenlace cristão do relato, em pecado que demanda expiação. Ele expiará seu sacrilégio com a própria vida, perecendo anonimamente num quarto de pensão do interior. A dona da pensão encontra apenas um cadáver magro e com roupas esfarrapadas, sem documentos ou sinais identificáveis, a não ser a longa ferida que se abre em seu rosto esverdeado. O protagonista morre como um desconhecido, seu verdadeiro nome nunca é revelado e seu rosto irá se deteriorar corrompido pela cicatriz.

A despeito desse desfecho que se consolida através da mortificação da carne, há dubiedade no destino engendrado no texto. Ainda que os crimes de José conclamem uma remissão absoluta e a morte desponte como a resolução para os dilemas de sua turva existência terrena, a promessa de amor entre ele e Paulo não é dizimada, sendo até mesmo acentuada pelas

reflexões de Nina. Nessa obra, Lúcio Cardoso acaba por encenar um terrível impasse, dramatizando vorazmente a conflagração entre a inapagável chama de um desejo proibido e o encontro com a unidade divina que reivindica a total anulação da carne.

3. A ETERNA IMAGEM DE JACINTO

Em *O desconhecido*, a vida, e os desejos sexuais que ela enceta, são representados como uma doença. Miguel e Aurélia, aliados perversos e contagiosos, cobiçam José Roberto, que ama sofregamente Paulo, que por sua vez quer fugir com Nina. Esse labirinto de paixões tempestuosas e destrutivas esboça a sexualidade como uma experiência claustrofóbica, não havendo satisfação ou libertação através da perspectiva da união carnal. Os personagens existem numa espécie de vácuo, a ânsia sexual rasga a fenda em que mergulham, envoltos na tortura de nunca saciar o desejo que os devora. A ciranda maldita que dançam remete a algumas observações de Susan Sontag sobre a imaginação pornográfica:

Por domesticada que possa ser, a sexualidade permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem – impelindo-nos, de quando em quando, para perto de proibições e desejos perigosos, que abrangem do impulso de cometer uma súbita violência arbitrária contra outra pessoa ao anseio voluptuoso de extinção da consciência, à ânsia da própria morte. Mesmo no nível das simples sensações e disposições físicas, o ato sexual com certeza assemelha-se a ter um ataque epilético. (SONTAG, 1967, p. 67)

O demonismo da sexualidade sublinhado pela autora norte-americana coloca o desejo erótico fora da órbita da normalidade,

estabelecendo-o como vizinho das experiências limítrofes. O protagonista da novela examinada vivencia o amor como um evento paroxístico: ele vislumbra uma face de Eros que cogita ser primorosa e reparadora, mas é como se transpusesse o umbral de uma câmara interdita, tendo que pagar por sua transgressão com o sacrifício do objeto amado e o de si próprio.

Esse emaranhado de desejos extremados convoca a ambientação gótica tão proeminente no texto, e penso que o acúmulo de ingredientes derivados desse estilo literário converge justamente com a transgressão homoerótica que está no bojo do relato. O amor entre homens, jamais concretizado, oferece, em meio às densas trevas de espaços bolorentos e arruinados, o lampejo de uma vida radiante e de uma ardência que inunda a alma e aplaca as aflições do amante.

De modo geral, *O desconhecido*, como narrativa com tintas homoeróticas pertencente à primeira metade do século XX, segue de perto a cartilha letal delineada em *Morte em Veneza* (1912). Semelhante à obsessão descrita por Thomas Mann em sua breve obra-prima, Lúcio Cardoso tece um enredo em que a beleza masculina irrompe como uma luminescência reveladora, porém terrífica e fatal. A idolatria que passa a controlar Gustav Aschenbach e José Roberto retira-os da abulia existencial e os desperta para a intensidade do mundo corpóreo, criando sonhos de exultação sensual que dominam os malogrados personagens. A luz que emana do objeto cultuado (o jovem e apolíneo Tadzio e o campônio e doce Paulo) também provoca a cegueira e o delírio, colocando os adoradores à beira do abismo. A liberdade pressentida na contemplação da figura do belo rapaz leva a um cortejo com a morte.

Mario Vargas Llosa (2003), ao comentar o texto de Mann, anota que o abismo que se abre aos pés de Aschenbach é “povoado de violências, de desejos e de fantasmas assustadores e exaltados” (LLOSA, 2003, p. 46), e que, por mais que os ímpetos lascivos sejam coibidos, essa fenda permanece “com seus monstros e sereias sedutoras, como um desafio permanente aos usos e costumes da civilização” (LLOSA, 2003, p. 46). A atração pelo abismo mostra-se irresistível, tragando o honorável protagonista de *Morte em Veneza* para o seu redemoinho, de onde não é possível retornar. A erupção catastrófica do desejo interdito sustentada no relato do escritor alemão ecoa fortemente na narrativa cardosiana. José Roberto se torna um proscrito em consequência de sua paixão transgressora e não concretizada, que o converte em louco e assassino. O abismo revela o belo e o prazer, mas também instaura um reino primevo de emoções desmedidas e de barbárie.

Tanto Mann quanto Lúcio nunca tornam suas novelas demasiado explícitas, recobrando-as de platonismo e de intrincados artifícios literários. A atração fulminante que o combatido Aschenbach sente por Tadzio desdobra-se envolta em reflexões filosoficamente elevadas e em classicismo, paramentos dissolvidos pela pestilência que se infiltra no verão veneziano e que escancara a avidez delirante e esmagadora que toma o outrora contido homem de letras. Por sua vez, os desejos subversivos de José Roberto são revestidos por uma cenografia gótica, parafernália que ensombrece a busca voluptuosa do personagem e a torna um tanto quanto difusa. Nos dois autores, o homoerotismo, camuflado e represado, acaba por agigantar-se, gerando uma força oceânica que se abate sobre o mundo ficcional

e arrasa seus fundamentos. Tal potência destrutiva estremece o moralismo dos escritores (a moral *belle époque* de Mann e a moral católica de Lúcio), fazendo com que a escrita de ambos seja invadida pelo excesso e pela ambiguidade.

O canto sedutor que hipnotiza o personagem de *O desconhecido* também é sentido com intensidade em outros momentos da obra de Lúcio Cardoso. No poema *Receita de homem*, cuja mensagem é bastante franca, o eu lírico esculpe psicologicamente um amante ideal, enumerando seus atributos (“Moreno sem excesso para que se encontre/tons de sol de agosto em seus cabelos” [CARDOSO, 2011, p. 641]). Há aqui uma abertura no que tange ao desejo homossexual que não encontra correspondência na prosa do escritor mineiro (“Ah, o corpo! Sucedam alvoradas ao longo do tórax gentil/ e escureça a penugem até o sexo velado” [CARDOSO, 2011, p. 641]), o que faz de sua poesia um território por vezes mais ousado do que seus contos e romances. Assim como a voz desejanse do poema, José Roberto também é uma espécie de Pigmaleão que tenta moldar em Paulo o companheiro perfeito, mas a narrativa não detalha o vínculo entre os dois em termos mais materiais.

Conquanto *Receita de homem* apresente um estado anímico solar e desassombrado, há versos cardosianos que sobrepesam a placidez dessa atitude. O hermético poema *A casa do solteiro* ostenta outra figuração do castelo gótico (“muros escorrem como verdes contornos/e colunas de mármore frio guardam seus limites.” [CARDOSO, 2011, p. 391]), estabelecendo uma visão de solidão absoluta e de uma sina inclemente (“[...] – neste silêncio único onde existe/como uma grande alma sozinha batendo/na

infindável noite que não se acaba/e nem se acabará NUNCA, A CASA DO SOLTEIRO” [CARDOSO, 2011, p. 393, maiúsculas do autor]). Dessa maneira, tem-se, na obra de Lúcio, um contínuo movimento pendular, que oscila entre o anseio de libertação e o claustro dilacerador. É como se na verve criadora do escritor fundissem-se a imagem de Sísifo e a do Apolo enamorado por Jacinto (e que acaba matando o amado): a visão divina do belo rapaz está condenada a esvaír-se em sangue e extinguir-se. Essa punição infernal resulta do fracasso criativo em reabilitar literariamente a beleza que o cativa; ele ergue o altar para seu ídolo, mas também o destrona e assassina.

O projeto literário de Lúcio ensaia uma rebelião que não é exitosa. Em seus escritos, prevalece a morbidez e o sepultamento do desejo; a vida festiva segue confinada no âmbito de promessas irrealizáveis. Contudo, a voragem que impulsiona essas tentativas de insurreição é digna de nota, e fazem do autor, em alguns aspectos, um literato mais audacioso que Otávio de Faria e até mesmo que Mário de Andrade. O mau gosto, os estrangeirismos e a imperícia técnica que muitos críticos não hesitaram em apontar em seus textos são elementos, no mínimo, dúbios. Certamente, eles podem denotar uma sofreguidão criativa, uma predileção pelo pesadume e uma certa dependência do cânone estrangeiro (Lúcio foi tradutor de Emily Brontë e de Bram Stoker). Por outro ângulo, eles sugerem transgressões e tentativas de representação que, até meados do século XX, não eram comuns no cenário artístico brasileiro (como no caso do homoerotismo de *O desconhecido*), ainda muito marcado por um tom pudico ou pela perspectiva heterossexual de escritores como Jorge Amado, em cujas obras o prazer sensual reside na

ultrafetichização do corpo feminino. Diante desses parâmetros, a literatura praticada por Lúcio Cardoso ganha fôlego, relevo, e, inclusive, um palpável caráter de contravenção e resistência.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIA, Clemente de. *Exortação aos gregos*. Tradução de Rita de Cássia dos Santos. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda., 2013.
- ALLMEN, J.J. Von. *O culto cristão: teologia e prática*. São Paulo: Aste, 1968.
- ANDRADE, Mario. *Frederico Paciência*. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=36858#FREDERICOPACIÊNCIA>. Acesso em: 12 out. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso. *Revista do centro de estudos portugueses*. UFMG, v. 28, n. 39, p. 113-131. Jun., 2008.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira & outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CARDOSO, Lúcio. *O desconhecido e mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Edição crítica coordenada por Écio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.
- CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Organização e apresentação de Valéria Lamengo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b.

CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Nova Cultura, 2002.

FARIA, Otávio de. *Mundos mortos*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

JÚNIOR, Lúcio Emílio do Espírito Santo. Os renegados: um paralelo entre Lúcio Cardoso e Otávio de Faria. In: BRANDÃO, Ruth Silvana. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: ed. Humanistas, 1998.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.

LEWIS, Matthew Gregory. *The Monk*. New York: Dover Publications, 2003.

LINS, Álvaro. No subsolo da natureza humana. In: LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LLOSA, Mário Vargas. Thomas Mann: o chamado do abismo. In: LLOSA, Mário Vargas. *A Verdade das Mentiras*. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2013.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAGLIA, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1990.

PLATÃO. *Fedro*. Edição Bilingue. Texto grego por John Burnet. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2011.

PONTES, Elói. *Romancistas*. Curitiba: Guaíra, 1942.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 1996.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado*. 1997. 201f. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

04

O CONFINAMENTO COMO TÓPOS DO GÓTICO FEMININO¹²

Ana Paula Araujo dos Santos

*Recebido em 10 fev 2022.**Aprovado em 17 ago 2022.***Ana Paula Araujo dos Santos**

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2017.

Membro do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico; membro do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica; membro do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura.

Email: ana_ads@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0205036448892276>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6003-3988>

Resumo: Neste ensaio, pretendo me focar no *tópos* do confinamento feminino, seguindo estudos como os de Sandra M. Gilbert, Susan Gubar (1979) e Laurence Talairach-Vielmas (2016), que demonstraram como a imagem da mulher louca presa no sótão (“the madwoman in the attic”) foi explorada por Ann Radcliffe, Charlotte e Emily Brontë, Charlotte Perkins

1 Título em língua estrangeira: “Confinement as a topic of female gothic”.

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

Gilman e outras escritoras góticas. Minha intenção é analisar como esse tema, tão recorrente no Gótico feminino em língua inglesa, foi explorado na obra de escritoras brasileiras, mais especificamente no romance *As parceiras* (1986), de Lya Luft. Ao comparar as duas tradições literárias, acredito ser possível demonstrar a potência aterrorizante do confinamento e a sua importância para uma compreensão mais profunda da literatura feminina.

Palavras-chave: Narrativa. Gótico. Gótico feminino. Escrita feminina. Lya Luft.

Abstract: In this paper, I intend to focus on the topic of confinement, following the works of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar (1979) and Laurence Talairach-Vielmas (2016), who demonstrate how the image of the madwoman in the attic was portrayed by Ann Radcliffe, Charlotte and Emily Brontë, Charlotte Perkins Gilman and other gothic women writers. My intention is to analyze how this theme, so recurrent in the English Female Gothic tradition was explored in the works of Brazilian women writers, more specifically in the novel *As parceiras* (1986), written by Lya Luft. By comparing these two literary traditions I believe it is possible to show the terrifying power of confinement and its importance for a deeper comprehension of female literature.

Keywords: Narrative. Gothic. Female gothic. Women writers. Lya Luft.

INTRODUÇÃO

Considerado por muitos críticos um dos romances fundadores da literatura gótica junto a títulos como *O Castelo de Otranto* (1764) e *The Old English Baron* (1777), *The Recess; or A Tale of The Other Times* (1783-5), de Sophia Lee, desenvolve uma trama cuja força advém da perseguição constante às suas heroínas, Matilda e Ellinor,

duas jovens desamparadas em um mundo patriarcal onde faltam protetores e sobram assediadores. Em determinado momento da história, Ellinor, separada de sua irmã, imagina qual destino teria levado Matilda e pondera, com certo temor, “[...] como é fácil [para uma mulher] tornar-se desconhecida! – ser sepultada viva!” (LEE, 1804, p. 99)³. A preocupação de Ellinor parece fundamentada, pois diversas outras personagens femininas das narrativas góticas sofreram exatamente essa pena: foram obliteradas do mundo, tal como se estivessem mortas, trancafiadas em castelos, conventos, mansões decadentes, alas escondidas, quartos secretos ou prisões subterrâneas (DELAMOTTE, 1990, p. 153).

Esses perigos particulares do universo feminino foram ficcionalizados em muitas obras góticas, não apenas por Sophia Lee, mas também por outras escritoras de diferentes nacionalidades, em diferentes momentos históricos: pelas britânicas Ann Radcliffe, Charlotte Smith, Regina Maria Roche, Eliza Parsons, Daphne Du Maurier; pelas americanas Kate Chopin, Charlotte Gilman, Shirley Jackson e pelas brasileiras Maria Firmina dos Reis, Ana Castro, Júlia Lopes de Almeida e Lygia Fagundes Telles, apenas para citar alguns exemplos. Essa profícua contribuição das escritoras ao Gótico literário permite entender suas obras como pertencentes a uma vertente específica, o **Gótico feminino**, que apresenta características narrativas próprias: i) uma focalização feminina voltada aos interesses da mulher; ii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; iii) uma protagonista mulher; e iv) um homem como vilão transgressor (SANTOS, 2017). A esses

3 Tal como esta, todas as demais citações em inglês ao longo deste ensaio são de minha responsabilidade.

elementos formais é possível adicionar ainda os temas e motivos privilegiados pelas escritoras em suas obras, tais como: i) a perseguição à donzela em perigo; ii) o confinamento feminino; iii) os problemas relacionados ao matrimônio; e iv) a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição à perda da virtude.

Neste ensaio, pretendo me focar especificamente no *tópos* do confinamento feminino, seguindo estudos como os de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1979) e Laurence Talairach-Vielmas (2016), que demonstraram como a imagem da **mulher louca presa no sótão** (“the madwoman in the attic”) foi explorada por Ann Radcliffe, Charlotte e Emily Brontë, Charlotte Perkins Gilman, e outras escritoras góticas. Minha intenção é analisar como esse tema, tão recorrente no Gótico feminino em língua inglesa, foi explorado na obra de escritoras brasileiras, mais especificamente no romance *As parceiras* (1986), de Lya Luft. Ao comparar as duas tradições literárias, acredito ser possível demonstrar a potência aterrorizante do confinamento e a sua importância para uma compreensão mais profunda da literatura feminina. Para este fim, é preciso, antes, demonstrar como o espaço narrativo foi utilizado como um local de opressão e aprisionamento.

O AMBIENTE DOMÉSTICO COMO *LOCUS HORRIBILIS*

O ambiente doméstico se destaca como o *locus* característico da literatura gótica de autoria feminina (SANTOS, 2017, p. 43). As narrativas podem ser ambientadas em castelos ou em construções medievais, florestas densas e mares bravios podem servir de cenários em determinados momentos da trama, mas o principal

espaço é aquele no qual a mulher encontra-se circunscrita – o lar – e suas tramas exploram as relações familiares a ele associadas. A preferência das escritoras por esse espaço narrativo específico não é aleatória. Virginia Woolf (2019, p. 12) chama atenção para o fato de que a mulher – até pelo menos o início do século XX – vivia quase exclusivamente em sua casa, motivo pelo qual suas obras literárias foram marcadas e moldadas por essa delimitação espacial. Também para Gilbert e Gubar essa preferência é um reflexo da experiência pessoal feminina:

Mulheres como Dickinson, Brontë e Rosetti viviam literalmente confinadas em suas casas, nas casas de seus pais; de fato, quase todas as mulheres do período oitocentista estavam, de alguma forma, restritas às casas que pertenciam aos homens. [...] Não é surpreendente, portanto, que esse imaginário espacial de confinamento e fuga, elaborado de tal modo que frequentemente se torna uma intensa obsessão, caracterize a maior parte da escrita delas.

[...]

De fato, ansiedades relacionadas ao espaço não raro parecem dominar a literatura tanto das escritoras do século XIX quanto de suas descendentes do século XX. No gênero que Ellen Moers recentemente chamou “Gótico feminino”, por exemplo, heroínas que caracteristicamente habitam casas misteriosas e labirínticas ou desconfortáveis e opressoras são retratadas, com frequência, como capturadas, acorrentadas, aprisionadas, até mesmo enterradas vivas. [...] Das masmorras melodramáticas de Ann Radcliffe aos salões espelhados de Jane Austen, dos sótãos assombrados de Charlotte Brontë às camas em forma de caixão de Emily Brontë, as imagens de

enclausuramento refletem o próprio desconforto da escritora, sua sensação de impotência, seu medo de habitar lugares estranhos e incompreensíveis. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 83-84)

A vivência quase exclusivamente doméstica permitiu que as escritoras enxergassem potencial fóbico no cotidiano familiar. Em seu estudo sobre as paisagens do medo, o geógrafo Yi-Fu Tuan (2005, p. 328) explica que, em diferentes culturas, a casa é construída – conceitual e/ou materialmente – como uma fronteira, isto é, uma forma de proteção contra os perigos externos e separa, também, a vida privada da social. Porém, a insistência com que esse *locus* se torna um *locus horribilis* na literatura feminina parece apontar para o fato de que, restrita a esse ambiente, a mulher se encontra frequentemente sujeita a ameaças internas, circunscritas ao local onde ela deveria se sentir segura (FRANÇA, 2017, p. 24-25). Em sua ficção, a casa e o ambiente doméstico são arquitetados como cenários sombrios e opressivos, no qual a mulher encontra-se confinada – metafórica ou literalmente – e sujeita a inúmeros tipos de violências físicas e psicológicas.

No período setecentista do Gótico literário, os horrores do confinamento foram explorados principalmente na obra de Ann Radcliffe – sem dúvida a mais bem-sucedida escritora gótica da época. Um leitor voraz dos romances radcliffianos estaria acostumado à frequência com que as personagens femininas foram feitas prisioneiras em castelos decadentes e labirínticos. Em seu romance seminal, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), Louisa e sua filha, Laura, são mantidas isoladas do mundo, como prisioneiras do Barão de Dunbayne; em *A Sicilian Romance* (1790),

Louisa Bernini é sequestrada, drogada e aprisionada pelo marido, o Marquês Mazzini, que a manteve em cativeiro por longos quinze anos e, enquanto a família acreditava que Louisa estava morta, contraiu novas núpcias; no seu mais conhecido romance, *Os mistérios de Udolpho* (1794), Emily St. Aubert e a tia permanecem sob o domínio do vilão Montoni no castelo antigo, localizado em um local distante e inóspito, o que torna impossível para qualquer conhecido interceder por elas; também em *The Italian* (1797), a protagonista, Ellena Rosalba é sequestrada e levada a uma casa solitária, no litoral, onde é mantida em cativeiro para ser assassinada sigilosamente.

Pela abundância de exemplos mencionados, é possível afirmar que Ann Radcliffe estava ciente de que aprisionar jovens donzelas e/ou esposas inocentes em castelos ou mansões em ruínas era uma forma de adicionar uma dose de angústia e suspense a narrativas arquitetadas para suscitar no leitor efeitos estéticos relacionados ao medo. Em *A Sicilian Romance*, por exemplo, o castelo dos Mazzini, que serve de principal espaço para os acontecimentos de grande parte da narrativa, é considerado assombrado. A ala sul, inabitada por um longo tempo, é evitada pelos moradores e pelos servos do castelo, pois parece ser a morada de seres sobrenaturais (RADCLIFFE, 2015, p. 13-14). Nela, luzes bruxuleantes, sons estranhos e figuras misteriosas rondando pelos corredores são ocorrências constantes, especialmente à noite. Esses eventos sobrenaturais aterrorizam os Mazzini e os demais moradores do castelo:

Uma noite, por questões de etiqueta, Emilia e Julia foram retidas pela companhia de Madame até mais tarde do que o habitual e induzidas, pela conversa

agradável da senhora e pelo prazer natural de um retorno à liberdade, a adiar o repouso para as mais avançadas horas da madrugada. Estavam envolvidas na fala interessante de Madame, quando esta foi interrompida por um barulho baixo e surdo, vindo do aposento inferior e que parecia o fechar de uma porta. Silenciadas pelo medo, elas apuraram os ouvidos e escutaram atentamente o ruído se repetir. Ideias terríveis impregnaram suas mentes e inspiraram um terror que mal lhes permitia respirar. O barulho durou por um breve momento, e logo seguiu-se um silêncio profundo. Seus nervos enfim acalmaram-se, permitindo que se encaminhassem ao quarto de Emilia, até que elas ouviram novamente o mesmo ruído. Quase desorientadas de pavor, elas correram para o aposento de Madame, onde Emilia afundou na cama e desmaiou. (RADCLIFFE, 2015, p. 40)

Frágil e sensível como costumam ser as heroínas radcliffianas, Emilia é dominada por um terror intenso que a faz perder os sentidos. Sua reação apavorada procura convencer os leitores a acreditarem também na suposta fantasmagoria responsável por assombrar o castelo. Cenas desse tipo se repetem com cada vez mais frequência no decorrer da trama, até que Julia, a mais jovem dos Mazzini, descobre uma labiríntica passagem que leva a um ponto mais profundo da ala sudeste. É revelado, então, que as manifestações sobrenaturais do castelo nada possuíam de fantasmagórico, pois os sons estranhos, as figuras misteriosas e os outros acontecimentos inexplicáveis estavam ligados à Louisa Bernini, mãe de Julia. A protagonista encontra Louisa encarcerada na ala sul do castelo e esta explica à filha os seus infortúnios: ficamos sabendo, então, que, desejoso de casar com outra mulher,

o marquês manteve Louisa em cativeiro, em segredo, em um local escondido no castelo, onde lhe era oferecida pouca comida e poucos cuidados:

“Oh! Por que”, disse a Marquesa, “é tarefa minha desvendar à minha filha os vícios de seu pai? Ao relatar meus sofrimentos, revelo seus crimes! Faz quase quinze anos, pelo que suponho a partir dos escassos meios que possuo para julgar, desde que entrei nesta horrível morada! [...]”. (RADCLIFFE, 2015, p. 188)

É impossível descrever o que senti quando, recuperando-me, vi que me encontrava nesta medonha morada. Por algum tempo eu duvidei de meus sentidos, e depois acreditei ter deixado este mundo por outro; mas não continuei a sofrer em meu erro por muito tempo, a visita do marquês me fez entender perfeitamente minha situação. Hoje eu compreendo que, sob suas ordens, fui transportada para esta câmara de horrores, onde eu deveria permanecer de acordo com a sua vontade. Minhas preces, minhas súplicas foram ineficazes; a dureza de seu coração repeliu minhas tristezas e as trouxe de volta para mim; e como nenhum pedido pôde convencê-lo de me informar onde eu estava, ou da razão pela qual havia sido confinada aqui, eu permaneci por muitos anos ignorante [...] do motivo de meu confinamento [...]. (RADCLIFFE, 2015, p. 189)

Com o reencontro entre Julia e Louisa, a explicação racional dos eventos sobrenaturais dá lugar à narração das torturas físicas e psicológicas que esta última suportara em seu cárcere. Esse é um dos clímaxes de *A Sicilian Romance* não apenas por conta da revelação dos mistérios sobrenaturais, mas também da horrível

transgressão cometida no passado dentro do seio familiar. Essa revelação cumpre o papel fundamental de despertar a empatia do leitor à desafortunada personagem, que nada havia feito para ser vítima do cruel Marquês Mazzini. Dessa forma, a narrativa ressalta a malignidade do vilão da obra e insere em sua trama uma importante denúncia a respeito da impotência e da falta de liberdade que mulheres como Louisa vivenciam em um mundo dominado pela tirania masculina.

Embora jamais tenha integrado o cânone literário britânico e só mais recentemente sua obra tenha adquirido alguma importância acadêmica graças aos estudos sobre o Gótico literário, o sucesso de Ann Radcliffe não se restringiu ao século XVIII. Em verdade, sua influência pode ser observada ao longo do século XIX tanto pelas referências, diretas e indiretas, a ela feitas pelos escritores oitocentistas⁴, quanto por legar técnicas narrativas a escritores como Charles Dickens, interessados em explorar o *pathos* gerado por enredos de perseguição e de suspense (PUNTER, 1996, p. 188; BIRKHEAD, 2006, p. 45). Isso ajuda a comprovar que, no século XIX, as principais características do Gótico literário continuaram em voga: foram assimiladas por novos gêneros para além do romance, e muitos de seus temas e imagens podem ser encontrados em narrativas realistas – como as de Elizabeth Gaskell e Henry James – e nas de sensação – como as de George W. M. Reynolds e Wilkie Collins, por exemplo. Os recursos da poética gótica foram utilizados para retratar, na ficção, novos medos, surgidos principalmente das mudanças nas relações sociais, da crescente

4 A título de curiosidade: menções à Ann Radcliffe aparecem nas cartas de Keats, no conto “O Retrato Oval” (1842), de Edgar Allan Poe, e no romance *A Abadia de Northanger* (1818), de Jane Austen, apenas para citar alguns exemplos.

criminalidade nos centros urbanos e dos avanços na tecnologia, nas ciências e na medicina. Assim, a ficção gótica passou a retratar horrores mais mundanos, nascidos de situações mais ordinárias do que extraordinárias. Nas palavras de Roy Mahawatte (2016, p. 98), o Oitocentos se caracterizou como um período em que “o Gótico se tornou cotidiano, e o cotidiano se tornou horrível”.

A permanência e a revitalização do Gótico no século XIX podem ser comprovadas também pela nova abordagem conferida ao *tópos* do confinamento feminino: seguindo o exemplo de Radcliffe, muitas outras escritoras reaproveitaram e aprofundaram o tema, adicionando a ele questões relacionadas às doenças mentais, especialmente às “doenças femininas”. Refiro-me aqui à histeria, à loucura, à claustrofobia, à agorafobia, entre outras mais comumente retratadas pela literatura feminina (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 58). A primeira, largamente tematizada na ficção oitocentista, foi considerada uma doença particularmente feminina, cujo diagnóstico quase sempre se relacionava aos desvios do comportamento sexual da mulher⁵. No que diz respeito à loucura, Talairach-Vielmas (2016, p. 34-36) explica que a mulher foi, por muito tempo, vista como um ser sensível e propenso às fortes emoções, motivo pelo qual estaria mais sujeita às doenças mentais. Já a claustrofobia e a agorafobia parecem reproduzir um medo nascido das delimitações espaciais impostas à mulher em sociedade.

A junção entre o *locus horribilis* doméstico e as psicopatologias oitocentistas teve como resultado uma das figuras mais aterrorizantes do Gótico feminino: a mulher louca presa no

5 Em grego, *hyster* significa útero e acreditava-se ser esse o órgão responsável pela doença.

sótão. Longe de serem simples antagonistas, ou, então, duplos monstruosos de protagonistas dóceis e virtuosas, personagens como Bertha Mason, de *Jane Eyre* (1847), romance de Charlotte Brontë, ou a narradora autodiegética de “O papel de parede amarelo” (1892), conto de Charlotte Perkins Gilman, tornaram-se exemplos literários marcantes ao revelarem-se vítimas dos horrores do confinamento imposto às mulheres. Suas histórias são mais complexas do que maniqueístas, e, por meio delas, as escritoras tiveram oportunidade de chamar atenção a uma determinada condição feminina que, de outro modo, poderia permanecer como um segredo familiar. Para melhor entender a dualidade que marca esse tipo de personagem, analisaremos a seguir a história da “violenta e devassa” (BRONTË, 2018, p. 358) Bertha Mason Rochester, ao mesmo tempo a vilã de *Jane Eyre* e uma cruel vítima do marido.

BERTHA MASON

Em seu romance, Charlotte Brontë reinventou muitas das convenções radcliffianas: Jane, a jovem e inocente protagonista que dá nome ao livro, é levada a crer que Thornfield Hall, a antiga e majestosa mansão da família Rochester, é assombrada ou habitada por algum monstro horrível. O local é descrito pelo seu próprio dono como um “lugar maldito”, um “jazigo insolente que oferece o terror da morte viva à luz do dia”, um “pequeno inferno de pedra, com seu único e verdadeiro demônio” (BRONTË, 2018, p. 351-352). Nele, gritos estridentes e risadas maléficas são ouvidos por Jane em diversos momentos da trama, e vítimas gravemente feridas, cobertas de sangue, saem da mansão como se tivessem sido

atacadas por uma fera. Embora o senhor Rochester guarde segredo sobre os perigos existentes em sua propriedade e se esforce para explicá-los como se fossem produtos de mentes superexcitadas e imaginativas, Jane se pergunta “Que crime era aquele, encarnado naquela mansão isolada, que não podia ser nem expelido nem subjogado pelo seu proprietário? Que mistério era aquele que explodira ora em fogo, ora em sangue, nas horas mais avançadas da noite?” (BRONTË, 2018, p. 250).

Não há dúvidas – nem para Jane, nem para o leitor – que Thornfield é um *locus horribilis* e esconde um horrível segredo responsável por colocar em risco os seus próprios habitantes. O suspense se mantém com o desenvolvimento da trama até o momento em que Jane se torna noiva de Rochester e é também visitada, à noite, pela figura que assombra a mansão. Embora a protagonista tenha certeza de que se trata de um ser humano, a narração alude a fantasmas e monstros, o que confere ao episódio certo teor sobrenatural:

– Parecia uma mulher, senhor, alta e robusta, com o cabelo grosso e escuro caindo comprido pelas costas. Não sei que vestido usava: era branco e reto, mas se era uma camisola, um lençol ou uma mortalha, eu não saberia dizer.

– Conseguiu vê-la?

– No início, não. Mas logo tirou o véu do lugar: segurou-o no alto, olhou para ele por muito tempo, então jogou-o sobre a própria cabeça, virando-se para o espelho. Naquele momento, vi o reflexo do rosto e dos traços de maneira bastante distinta no espelho escuro e oblongo.

– E como eram?

– Assustadores e fantasmagóricos para mim... ah, senhor, nunca vi um rosto como aquele! Era

um rosto selvagem. Gostaria de poder esquecer o modo como revirou os olhos vermelhos, e o exagero sombrio e terrível das feições!

– Fantasmas em geral são pálidos, Jane.

– Esse era roxo, senhor: os lábios eram inchados e escuros, a testa sulcada: as sobrancelhas pretas e grossas encimavam dois olhos sanguíneos. Quer que eu lhe diga em que ele me fez pensar?

– Pode dizer.

– No terrível espectro alemão... o vampiro. (BRONTË, 2018, p. 332)

A presença dessa figura fantasmagórica em seus aposentos faz com que Jane perca os sentidos. O terror dessa cena é intensificado pelo fato de que, diferente das personagens radcliffianas que, sendo extremamente sensíveis, desmaiam com frequência diante dos supostos eventos sobrenaturais, a personagem de Brontë é caracterizada como uma mulher forte e corajosa, pouco propensa aos arroubos emocionais. Ainda assim, ela admite ter sido dominada por um medo insuportável: “pela segunda vez na vida, somente a segunda, o terror me deixou insensível” (BRONTË, 2018, p. 332).

Os mistérios que cercam Thornfield são desvendados apenas por ocasião do casamento de Jane e Rochester. À protagonista é revelada a existência de uma primeira esposa, Bertha Mason Rochester. Ela é corpulenta, viril, e sofre de uma doença mental cujos efeitos se refletem também em seu comportamento: é extremamente violenta e depravada. Anteriormente, na breve análise de *A Sicilian Romance*, comentei como, nas narrativas radcliffianas, a desmistificação dos supostos eventos sobrenaturais dá lugar a uma realidade muito mais horrível, com o intento de chocar o leitor. O mesmo pode ser dito da narrativa de Brontë,

quando a escritora descreve a execrável cela onde fora confinada Bertha Mason e o seu horrível estado de insanidade:

Ele [Rochester] ergueu a tapeçaria da parede, descobrindo a segunda porta: abriu-a também. Num quarto sem janelas, o fogo queimava numa lareira acesa, protegida por um guarda-fogo alto e forte, e havia um lampião suspenso do teto por uma corrente. [...] Nas sombras profundas, na outra extremidade do quarto um vulto corria, um vulto corria de um lado a outro. O que era, se animal ou humano, não era possível, à primeira vista, dizer: a criatura se arrastava, aparentemente, de quatro, mostrava os dentes e rosnavava como algum estranho animal selvagem. Mas usava roupas, e uma cabeleira escura e grisalha, desgrenhada como uma juba, ocultava sua cabeça e rosto. (BRONTË, 2018, p. 343)

Frequentemente descrita com a ferocidade e com os trejeitos de animais selvagens, comparada a monstros e bruxas, e até mesmo considerada inumana por conta de sua agressividade e loucura, não há dúvidas de que Bertha seja a vilã de *Jane Eyre*. Sua malignidade pode ser comprovada pelos inúmeros e brutais ataques aos habitantes de Thornfield e pela bem-sucedida tentativa de incendiar a mansão no desfecho da trama. Porém, Bertha é em muitos níveis também uma vítima do marido que, prometendo cuidar dela, mas incapaz de lidar com sua enfermidade, não encontrara outro modo de dominá-la senão pela violência. A prova de que a narrativa não se abstém de tentar provocar compaixão por sua condição encontra-se na fala da própria Jane, que adverte Rochester: “o senhor é implacável com relação àquela senhora desafortunada: fala dela com ódio, com

vingativa antipatia. É cruel... ela não pode evitar ser louca”. Por isso, concordo com Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p. 78), que defendem que “a fúria dela (ou dele) precisa ser reconhecida não apenas pela angélica protagonista a quem ela (ou ele) se opõe, mas, significativamente, *também pelo leitor*”. Dessa forma, é possível manipular os vínculos empáticos dos leitores, de modo a obter sua compaixão mesmo para uma personagem estigmatizada pela loucura. Assim, o Gótico feminino assume um tom de denúncia que o diferencia significativamente do Gótico masculino: ao chamar atenção para os sofrimentos das personagens femininas, suas narrativas parecem comprometidas em revelar as muitas injustiças as quais a mulher está sujeita em sua vida (SANTOS, 2017, p. 38).

CATARINA VON SASSEN

Tal como na literatura britânica, a poética gótica atraiu sobremaneira as escritoras brasileiras. Algumas de nossas primeiras romancistas, como Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa de Azevedo Castro, investiram na mesma fórmula radcliffiana que retratava a perseguição, a fuga e o confinamento, entre outras ameaças de que as mulheres eram vítimas. Essa paridade existente entre a nossa literatura feminina e o Gótico se deve em parte porque nossa produção ficcional dialogou diretamente com as convenções deste último – em especial com as do Gótico feminino. As obras de muitas escritoras como Sophia Lee, Ann Radcliffe e Regina Roche circularam amplamente no Brasil (VASCONCELOS, 2012, p. 275; FRANÇA; SILVA, 2020, p. 84-87). Assim, é possível supor que o diálogo com o Gótico feminino em língua inglesa tenha oferecido

recursos para que as nossas escritoras abordassem problemas relativos às condições femininas, criando, assim, uma tradição do Gótico feminino no Brasil.

Também em nossa literatura feminina o ambiente doméstico aparece como o *locus horribilis* mais frequente, e os horrores do âmbito familiar figuram como principal temática. Não é difícil imaginar, portanto, que o *tópos* do confinamento feminino tenha servido aos efeitos de suspense e medo construídos nas narrativas de nossas escritoras. Em *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Castro, a protagonista que dá nome ao livro é obrigada pelos irmãos mais velhos a se casar com um homem a quem não ama e cuja obsessão lhe repugna. Por se recusar a um casamento sem amor, Narcisa é trancafiada pelos Villar em uma das casas da família, onde permanece como uma prisioneira até o dia de seu casamento (CASTRO, 2008, p. 79). Em outro romance da época, *A judia Rachel* (1886), Francisca Senhorinha da Motta Diniz impõe inúmeras situações de cárcere a sua heroína. Ambientado no Oriente, Rachel inicia a narrativa sendo escrava, e, por conta de sua beleza, é obrigada a casar-se com o sultão. O matrimônio revela-se um novo cativo, em que a infeliz protagonista enfrenta a inveja das outras sultanas, a ira e a tirania do esposo e a cobiça de outros personagens que tramam a sua morte. Nesse sentido, Diniz parece preocupada com questões semelhantes àquelas tematizadas pelas escritoras em língua inglesa que mencionei anteriormente. Com a infeliz história de Rachel, a escritora brasileira alerta para a facilidade com que as mulheres se tornam vítimas de cárceres e raramente contam com um aliado para interceder pelos seus sofrimentos.

Se na literatura brasileira do século XIX o tema do confinamento feminino é representado de modo mais pontual, no período posterior ele ganha maior destaque⁶ e é desenvolvido com maior profundidade nas obras de Maura Lopes Cançado, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, por exemplo. Tais escritoras exploram a junção entre confinamento e loucura, e parecem conscientes do potencial terrífico da mulher louca presa no sótão, consolidada na literatura pelas escritoras de língua inglesa.

É o caso, por exemplo, do romance seminal de Telles, *Ciranda de Pedra*, que possui muitas semelhanças de enredo com *Jane Eyre* – o que tem permitido estudos comparativos entre ambas as obras (COPATI; LAGUARDIA, 2013). Nele, Laura, a mãe da protagonista, é quem sofre os revezes da loucura causada pelo medo do marido. Em outro artigo, tive a oportunidade de comentar sobre essa personagem e procurei demonstrar que, diferente do demônio de Thornfield Hall, Laura é mais explicitamente apresentada como uma vítima, não sendo forte nem violenta, mas passiva e frágil; e, em vez de ser descrita como um animal selvagem, é comparada a um inseto, vítima de um enleio como a presa de uma aranha (TELLES, 2009, p. 9).

Tal como *Ciranda de Pedra*, o romance *As parceiras*, de Lya Luft, também confere uma faceta frágil às personagens que sofrem por doenças mentais. Nele, Anelise revisita sua história e a de sua

6 Cabe aqui ressaltar que o tema interessou também escritores como Carneiro Vilela, responsável pelo romance-folhetim *A emparedada da rua nova*, publicado possivelmente no final do século XIX. No século XX, o confinamento feminino ganha maior visibilidade também na literatura de autoria masculina: mulheres emparedadas, sequestradas e enclausuradas em ambientes domésticos opressivos tornam-se mais recorrentes e estão presentes, por exemplo, nos romances de Cornélio Penna, de Lúcio Cardoso e de Adonias Filho, onde o tema se une à loucura, à sexualidade e à religião.

família, em uma narrativa que utiliza a poética gótica para explorar a morte, a maternidade, a loucura, e retratar relações familiares marcadas por abusos e violências. A trama se passa no Chalé, “[u]ma construção grande e antiga, feia, de madeira pintada em cor ocre” (LUFT, 2003, p. 15), conhecida na vizinhança como “casa dos fantasmas”, alcunha dada pelos pescadores que acreditam ver coisas estranhas e ouvir vozes vindas do casarão. A própria Anelise recorda ter passado noites de terror quando morava no Chalé junto às tias – uma, carola; e a outra, uma anã com problemas mentais:

No casarão havia medo, tia Beata, e Bila. Um sótão misterioso. Mexericos da cozinha sobre fantasmas e vozes. De noite eu sofria mais, escutava gente murmurando sem parar lá em cima. Qualquer sombra me assustava. Havia rostos atrás da cortina, eu não os enxergava mas tinha certeza de que estavam ali. Se a cortina estava aberta, havia um par de olhos fixos atrás da vidraça. Eu acordava molhada de suor, hirta de medo, não conseguia nem estender a mão e acender a lâmpada de cabeceira: estátua de pedra, anjo de sepultura.

O quarto enorme com a cama perdida no meio, altas paredes pintadas de ramagens num fundo escuro. Perto do teto, um friso com rosas nítidas, caules e até espinhos. Eu contava as flores para espantar o medo. Mas havia alguém falando. No sótão. (LUFT, 2003, p. 60)

O medo sentido por Anelise é justificado pelas muitas histórias contadas pelos membros da família e pelos empregados da casa a respeito da matriarca, Catarina von Sassen, “a mulher de branco, moradora do sótão” (LUFT, 2003, p. 12), descrita como “[u]ma doida bonita, asseada, mansa”, que passava os dias alheia ao mundo real, “escrevendo e murmurando entre rendas e alfazema” e “Não

fazia mal a ninguém” (LUFT, 2003, p. 44). Embora inofensiva, a loucura de Catarina liga-se a horríveis segredos do passado que, impossíveis de serem esquecidos pela família, fazem do Chalé um *locus horribilis*, palco de inúmeras transgressões. Catarina casara muito jovem a mando da mãe, que, desejando voltar para a Alemanha, a abandonara aos cuidados de um marido arranjado:

Casando, Catarina deixou na cama de solteira três bonecas de rosto de porcelana. A mãe voltou para a Alemanha, aliviada por estar a filha em boas mãos, destino assegurado.

O destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo. Mais tarde, entenderam que os arroubos de meu avô eram doentios: nada aplacava suas virilhas em fogo.

E Catarina sucumbiu a um fundo terror do sexo e da vida. Não os medrosos pruridos de muitas novinhas do seu tempo, mas uma agoniada compulsão de fugir. (LUFT, 2003, p. 13)

O passado de Catarina é um dos momentos em que a narrativa se vale de cenas que procuram suscitar horror e repulsa como forma de denunciar a violência à qual a mulher está sujeita dentro do âmbito familiar – violência que, de outra forma, talvez permanecesse um segredo mantido pela discrição da vida privada. A narração dos contínuos estupros aos quais Catarina fora submetida ao longo de seu casamento, do vômito amargo como resposta fisiológica à sua violação, ressaltam o medo intenso que ela sente do marido (LUFT, 2003, p. 52). É notável, então, que a trama, colocando-se a favor de Catarina, procure conquistar a empatia do leitor ao destacar como ela fora peça de um “jogo sujo”

(LUFT, 2003, p. 11), como foi negado à jovem esposa qualquer tipo de salvação dos horrores do sexo (LUFT, 2003, p. 46).

A jovem jamais se recuperaria da inocência perdida abruptamente e dos contínuos e brutais estupros. Ela passa a se abrigar no sótão, onde costumava se trancar para fugir do marido, e, uma vez que este se muda para uma fazenda, ela manda mobiliar o aposento como um quarto de menina, todo branco. Esquecida no Chalé com as empregadas e uma governanta, confinada por vontade próprio no único lugar onde se sentia segura, a avó de Anelise perde, gradativamente, a lucidez e passa a falar sozinha uma ladainha que se fazia ouvir por toda a casa, mesmo depois de sua morte (LUFT, 2003, p. 14). Tal como Bertha Mason assombra Thornfield, Catarina torna-se também uma espécie de fantasmagoria do Chalé: após o seu falecimento, um vulto branco é visto nos jardins, encurvado, como se apanhasse papéis no chão (LUFT, 2003, p. 61).

Grande parte da narrativa de *As parceiras* se desenvolve como uma tentativa da protagonista de lembrar o passado traumático da família e desvendar os mistérios relacionados aos von Sassen, para que consiga, dessa forma, avaliar a sua própria história de vida. Anelise acredita que as filhas e netas de Catarina trazem um estigma responsável por fazer da família “um bando de mulheres malsinadas”, “sozinhas e doidas” (LUFT, 2003, p. 30; 46). O tema da maldição familiar está presente desde as origens do Gótico literário, quando Walpole admite ter desenvolvido na trama de *O Castelo de Otranto* – obra seminal dessa literatura –, a máxima “os pecados dos pais recaem sobre os filhos da terceira e quarta gerações” (WALPOLE, 2018, p. 66). No romance de Luft, esse mesmo tema

se amalgama com as ansiedades femininas, isto é, os horrores vivenciados por Catarina von Sassen e a insanidade advinda de seus traumas, que são entendidos como o motivo pelo qual as demais mulheres da família, principalmente Anelise e sua irmã, Vânia, experimentem outro tipo de horror: o da gravidez, temendo sempre que “do ventre liso despontasse uma ponta de galho da árvore doentia” (LUFT, 2003, p. 41). Pretendo, porém, analisar as relações entre maternidade e medo em um artigo futuro, focado especificamente no modo como as escritoras do Gótico feminino abordaram esse assunto em suas obras.

A pletera de exemplos na literatura de língua inglesa e na literatura brasileira parece confirmar a hipótese defendida por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) de que o confinamento feminino é de fato um *tópos* explorado por uma tradição literária formada por diferentes escritoras, histórica e geograficamente afastadas umas das outras. Nessas obras, a mulher presa no sótão é sempre retratada como uma figura ambígua: morta para o mundo, mas viva e encarcerada; simultaneamente uma vilã e uma vítima; aterrorizante, mas frágil. A despeito dos estigmas que tais personagens carregam, as obras de autoria feminina parecem estimular a empatia do leitor para com o seu sofrimento. As vantagens dessa criação de vínculos empáticos ultrapassam os limites da ficção, pois, em uma literatura que não raro procura pressionar o *status quo*, a insistência em revelar a identidade e a história da mulher louca presa no sótão alerta para os terrores e horrores passíveis de serem vivenciados pelas mulheres dentro de seus próprios lares.

REFERÊNCIAS

- BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror; a study of the Gothic Romance*. Charleston, SC: Bibliobazaar, 2006.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Adriana Lisboa. Apresentação Antônia Pellegrino. Notas Bruno Gambarotto. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 5. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.
- COPATI, Guilherme; LAGUARDIA, Adelaine. A errância e o Gótico em *Ciranda de Pedra. Interdisciplinar*. Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles. Itabaiana/SE, ano VIII, v.18, p. 239-250, jan./jun., 2013. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1388>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- DELAMOTTE, Eugenia. *Perils of the night: A feminist study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- FRANÇA, Júlio. “Introdução”. In: FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 19-35, 2017.
- FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. Nas origens do romance e do Gótico no Brasil: o terror radcliffeano em Teixeira e Sousa. *Revista de estudos de cultura*. São Cristóvão (SE), v. 6, n. 16, p. 81-96, jan./abr., 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revsec/article/view/14164/10788>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale: Yale University Press, 1979.
- LEE, Sophia. *The Recess; or A Tale of Other Times*. V. III. London: T. Cadell and W. Davies, 1804.
- LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MAHAWATTE, Royce. Horror in the Nineteenth Century: Dreadful Sensations, 1820-80. In: ALDANA REYES, Xavier. (Ed.) *Horror: A Literary History*. London: The British Library, p. 77-101, 2016.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror*. Vol. 1. 2nd ed. London: Longman, 1996.
- RADCLIFFE, Ann. *A Sicilian Romance*. United States of America: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017.

TALAIRACH-VIELMAS, Laurence. Madwomen and Attics. In: HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. (Eds.). *Woman and the gothic: an Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 31-45, 2016.

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

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Lúvia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, n. 62, p. 271- 292, 2012, Florianópolis: UFSC. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2012n62p271/23164>. Acesso em: 26 jan. 2021.

WALPOLE, Horace. Prefácio. Tradução de Luciano Cabral. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *As Artes do Mal: Textos seminais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 65-67, 2018.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, p. 9-19, 2019.

05

**ELEMENTOS GÓTICOS NA TRILOGIA
“O MUNDO SEM DEUS”, DE LÚCIO CARDOSO¹**

Marina Sena

Recebido em 20 fev 2022. **Marina Sena**

Aprovado em 01 set 2022. Doutora em Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6039057171660414>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4213-0343>.

E-mail: marinafsena@gmail.com.

Resumo: Conforme vem sendo demonstrado por diversos estudiosos, o Gótico mostra-se bastante presente na literatura brasileira, desde o século XIX. No século XX, Lúcio Cardoso foi um dos autores que dialogou fortemente com a poética, ao lado de autores como Cornélio Pena e Érico Veríssimo. Pelo menos três elementos característicos da narrativa gótica são recorrentemente observados na obra cardosiana: i) o retorno do passado, que assombra o presente das personagens; ii) as personagens monstruosas; e iii) os *loci horribiles*, onde vivem e transitam os protagonistas de Lúcio Cardoso. Além desses, outro aspecto acessório também surge com frequência nas narrativas do escritor: uma linguagem que explora um campo semântico negativo e frequentemente ligado à morte, à morbidade e à degeneração física e mental. Este artigo pretende

1 Gothic elements in “O mundo sem deus” trilogy, by Lúcio Cardoso.

ser um estudo de caso das novelas *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (2002), pertencentes à trilogia “O mundo sem Deus”. O objetivo é demonstrar como os elementos da poética gótica estão presentes nas obras cardosianas acima citadas de forma a consubstanciar uma visão negativa do mundo moderno.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Literatura Brasileira. Gótico. Século XX. Gótico Novecentista.

Abstract: According to several scholars, the Gothic is very present in Brazilian literature since the 19th century. In the 20th century, Lúcio Cardoso was one of the authors who had a strong dialogue with the poetics, alongside authors such as Cornélio Pena and Érico Veríssimo. At least three characteristic elements of the Gothic narrative are recurrently observed in Cardosoian work: i) the return of the past, which haunts the characters’ present; ii) the monstrous characters; and iii) the *loci horribiles*, where Lúcio Cardoso’s protagonists live and transit. In addition to these, another accessory aspect also appears frequently in the writer’s narratives: a language that explores a negative semantic field, often linked to death, morbidity and physical and mental degeneration. This article intends to be a case study of the novels *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) and *Baltazar* (2002), belonging to the trilogy “O mundo sem Deus”. The objective is to demonstrate how the elements of Gothic poetics are present in the aforementioned Cardosoian works in order to substantiate a negative view of the modern world.

Keywords: Lúcio Cardoso. Brazilian Literature. Gothic. 20th Century. 20th Century Gothic.

1. INTRODUÇÃO

No ano de 1946, o nome de Lúcio Cardoso² estava em alta no meio intelectual. Falava-se de suas obras em revistas e suplementos, como *A casa* e *Letras e Artes*, e em jornais, como *Correio da manhã* e *Diário da noite*. Sua produção ficcional era intensa: apenas naquele ano, ele publicou duas novelas: *O anfiteatro*, pela Agir Editora, e *A professora Hilda*, pela José Olympio. Ambas as novelas foram alvos de críticas tanto positivas quanto negativas — Álvaro Lins, por exemplo, reprovou veementemente as duas. Ainda em 1946, o autor é entrevistado pelo jornalista Almeida Fischer, que asseverava:

Lúcio Cardoso é um dos mais estranhos temperamentos literários da ficção brasileira. Passando por várias tendências no decorrer de sua carreira de ficcionista, o autor do *Anfiteatro* possui uma vasta e valiosa bagagem literária. De objetivo e realista que foi em *Maleita*, seu romance da mocidade, cujo valor o projetou como um dos melhores ficcionistas nacionais, passou ao subjetivismo misterioso e sombrio de *Inácio*, *A professora Hilda* etc. (FISCHER, 1946a, p. 10)

É interessante notar que Fischer salientava o “subjetivismo misterioso e sombrio” que parece caracterizar as duas últimas novelas do autor, chamando a atenção para uma mudança de escolha poética. A primeira obra do autor, *Maleita*, foi publicada em 1934—durante o ciclo denominado, pela historiografia literária brasileira, de romance de 30. O período foi marcado,

2 Lúcio Cardoso (1912-1968) foi escritor, tradutor e dramaturgo. Entre suas principais obras encontra-se *Crônica da Casa Assassinada* (1959), o seu último romance. Sua obra conta com cinco outros romances, um deles publicado postumamente, *O viajante* (1973); oito novelas, sendo uma delas incompleta, também publicada postumamente, *Baltazar* (2002); três livros de poesia; oito peças de teatro; e dezenas de contos publicados em revistas e jornais.

majoritariamente, pela presença de uma literatura realista que se preocupava com temas sociais e com os rumos políticos do Brasil — como podemos ver em romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. Em seu primeiro romance, Lúcio Cardoso alinhava-se a essa vertente literária. Posteriormente, em especial a partir do romance *A luz no subsolo* (1936), Lúcio passou a buscar outras poéticas³ em seu fazer ficcional, como a escrita intimista e o Gótico.

Mais adiante em sua entrevista, Fischer transcreveu o seguinte diálogo com Lúcio Cardoso:

Quisemos saber depois se as anedotas algo macabras que correm a respeito de Lúcio Cardoso eram verdadeiras. A esta pergunta, ele ficou muito espantado.

— Uma delas — contamos — diz que você escreveu uma vez um romance de parceria com Cornélio Pena, à luz de candelabros, à meia-noite e que, de instante a instante, você bradava: “mais angústia, Cornélio”...

— “Não é verdade”, informou o escritor. “Além disso, anedotas não exprimem a verdade, exprimem uma ligeira aproximação de uma atmosfera real. E não sou macabro, mas...”

— Mas...

— “Há muita gente que se assusta com meus livros”. (FISCHER, 1946, p. 10)

Ainda que desminta a excelente anedota, Lúcio admite estar ciente de ser reconhecido como um criador de narrativas sombrias. Tal característica do autor foi notada por diversos estudiosos. Alfredo Bosi, por exemplo, aponta: “Desde *Maleita*

³ Adoto, aqui, a definição dada por Pareyson (2001, p. 15), cuja conceituação trata poética por um programa de arte que “tem um caráter [...] operativo”.

[...], Lúcio Cardoso revelava pendor para a criação de **atmosferas de pesadelo**” (BOSI, 2017, p. 441, grifo meu). Já Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 540, grifo meu) salienta que em *Crônica da casa assassinada* (1959) “é nítida, entre outras coisas, a **lição neogótica**”. Expressões como as grifadas são possíveis indícios da influência de uma poética específica na obra do autor: o Gótico. Tal hipótese vem sendo comprovada nos últimos anos, com trabalhos como “O gótico ‘masculino’ e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso” (2004), de Fernando Monteiro de Barros. Ademais, como aponta França (2017, p. 122), *Crônica da casa assassinada* (1959) seria um dos “mais bem acabados romances góticos brasileiros”, junto de *Frenteira* (1935), de Cornélio Pena.

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

Pelo menos três elementos característicos da narrativa gótica são recorrentemente observados na obra cardosiana: i) o retorno do passado, que assombra o presente das personagens; ii) as personagens monstruosas; e iii) os *loci horribiles*, onde vivem e transitam os protagonistas de Lúcio Cardoso. Além desses, outro aspecto acessório também surge com frequência nas narrativas do escritor: uma linguagem que explora um campo semântico negativo

e frequentemente ligado à morte, à morbidade e à degeneração física e mental.

Este artigo⁴ pretende ser um estudo de caso das novelas *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (2002), pertencentes à trilogia “O mundo sem Deus”. O objetivo é demonstrar como os elementos da poética gótica estão presentes nas obras cardosianas aqui citadas de forma a consubstanciar uma visão negativa do mundo moderno.

2. ELEMENTOS ESSENCIAIS

Nos primeiros romances góticos, ainda que os limites sociais sejam transgredidos, a ordem quase sempre é restaurada e o Mal, na figura do vilão, é ficcionalmente expurgado. O Gótico do século XIX, por sua vez, adquire características muito mais sombrias. Nas narrativas oitocentistas, o Mal é difuso e a ordem não é restaurada, como é o caso do desfecho de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Nas páginas finais do romance, assim diz a criatura:

— Esta também é uma vítima minha! — exclamou.—
Seu assassinato consuma meus crimes; a trajetória miserável do meu ser se conclui! Oh, Frankenstein! Ser generoso e abnegado! De que serve agora que eu peça que me perdoe? Eu, que irremediavelmente te destruí destruindo todos que amaste. Ai! Ele está frio, não pode me responder. (SHELLEY, 2017, p. 228)

O ser lamenta a morte de seu criador, dr. Frankenstein, mesmo depois de ter buscado por vingança incessantemente. No trecho, destaca-se a sua percepção de haver tido uma “trajetória miserável” e, que apesar de ter destruído todos aqueles que

4 O artigo é, também, um desdobramento de minha tese de doutorado.

eram caros a Frankenstein, não obteve prazer ou felicidade com o feito. Em seguida, a criatura abandona a embarcação e some no mar. Nesse sentido, o romance não tem um final feliz — tal como acontece em *O castelo de Otranto*— e, ao mesmo tempo, a fonte do Mal não fica evidente, uma vez que a própria criatura, apesar de monstruosa, é moralmente ambígua.

No Gótico romântico, o vilão monstruoso será, em parte, também um herói, porque ousa transgredir os valores convencionais. O que está sendo tematizado é a tensão existente entre as convenções sociais e as noções de liberdade e de individualidade. Nas palavras de Fred Botting:

Os aspectos mais sombrios e agonizantes da escrita romântica têm heróis no molde gótico: obscuros, isolados e soberanos, eles são andarilhos, párias e rebeldes, condenados a vagar pelas fronteiras dos mundos sociais, portadores de uma verdade obscura ou de um conhecimento horrível, como o Ancient Mariner de Coleridge. O Satã e o Prometheus de Milton são transgressores que representam os extremos da paixão individual e da consciência. (BOTTING, 2014, p. 89)

A obra de Mary Shelley não possui apenas um monstro, mas dois: a criatura e Victor Frankenstein. Este último é caracterizado como o homem de ciência dominado por sua *hybris*, que busca um poder sobre-humano, sem refletir sobre as consequências reais de seu experimento. No romance, assim diz o personagem do cientista:

Vida e morte pareciam para mim limites ideais, e eu seria o primeiro a rompê-los, derramando uma torrente de luz em nosso mundo escuro. Uma nova espécie iria me abençoar como seu criador

e origem; muitas naturezas felizes e excelentes deveriam sua existência a mim. Nenhum pai poderia clamar a gratidão de seu filho tão completamente quanto eu mereceria a delas. Seguindo nessas reflexões, pensei que, se fosse capaz de animar a matéria sem vida, eu poderia com o tempo (apesar de agora o achar impossível) renovar a vida onde a morte havia aparentemente condenado o corpo à decomposição. (SHELLEY, 2017, p. 61-2)

No excerto acima, ficam evidentes as pretensões desmedidas de Victor. Como aponta Robert Hume (1969), o que destrói Victor é seu desejo de ser deus. Além disso, por diversas vezes, Victor se considera o assassino indireto de sua própria família e amigos, culpando-se por dar vida a uma criatura perigosa e incontrolável. Apesar disso, a coragem do cientista para realizar a experiência reafirma a sua própria individualidade.

A criatura, por sua vez, torna-se um ser terrível: comete assassinatos e aterroriza aqueles que cruzam seu caminho. Porém, ao mesmo tempo é digna de piedade, por ter sido posta no mundo sem nenhum apoio ou suporte de Victor. Apesar de tentar interagir com os seres humanos que encontra em sua trajetória, tudo o que recebe em troca é rejeição: “[...] eu buscava amor e companheirismo, eu era afastado. Não há injustiça nisso? Devo eu ser considerado o único criminoso quando toda a humanidade pecou contra mim?” (SHELLEY, 2017, p. 231). Como aponta Fred Botting (2014, p. 93): “O vilão [de *Frankenstein*] é também o herói e a vítima [...]”.

Outra figuração da monstrosidade que será recorrente na literatura gótica é a figura do vampiro. O texto que inaugurou essa tradição na prosa de língua inglesa foi “O vampiro” (1819), de John Polidori, e seu impacto no Gótico é notável. Sabe-se que a

intenção de Polidori era fazer uma crítica tenaz a Lord Byron, para quem trabalhou por três anos (MACDONALD & SCHERF, 2008, p. 11). Por essa razão, o arquétipo de personagem criado por Polidori é conhecido como o vampiro byroniano. Como aponta Macdonald (1991), tal criatura ficcional tornará possível grandes personagens ficcionais, com destaque para o Conde Drácula, de Bram Stoker, em 1897. Nas palavras de David Punter (1996, p. 104): “A figura de Lord Ruthven tornou-se um modelo para o vampiro inglês”.

A primeira inovação de Polidori é criar um personagem com características humanas, inteligente e sofisticado. E, nesse sentido, muito diferente dos repulsivos seres do folclore europeu que saíam de seus túmulos para saciar sua sede por sangue. Note-se também o fato de que Lord Ruthven é um sedutor. Apesar de ser descrito como belo, o narrador destaca o medo por ele provocado:

Aparentemente, apenas as leves risadas das damas atraíam sua atenção, e ele poderia tirar-lhes o fôlego apenas com um olhar, inundando de medo aqueles peitos onde a ingenuidade reinava. Aqueles que sentiram tal temor não conseguiam explicar de onde ele viera: alguns o atribuíam aos olhos de um cinza mórbido que, fixando-se na superfície de um objeto, não parecia penetrá-lo, e que, com um relance, trespassava até as movimentações íntimas do coração [...]. (POLIDORI, 2020, p. 49)

Ainda que a monstruosidade de Ruthven não seja reconhecível fisicamente — com exceção dos seus “olhos de um cinza mórbido” —, a sensação que ele desperta em terceiros é um indicativo de sua natureza sobrenatural. Além disso, outra inovação de Polidori é fazer de Ruthven um aristocrata. O vilão aristocrata é figura recorrente na ficção gótica, desde os romances de Ann

Radcliffe, mas vampiros aristocratas são quase inexistentes até a publicação desse conto. Assim, o autor reúne dois tipos de monstrosidades: o monstro humano moral, na figura do aristocrata, e o monstro sobrenatural, na figura do vampiro. Depois de Ruthven, encontraremos vampiros aristocratas no drama *O vampiro* (1820), de Charles Nodier; no *penny dreadful Varney o vampiro* (1845-1847), de James Macolm Rymer; em *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu; e em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, apenas para citar alguns.

No clássico *Drácula*, o personagem que dá nome ao livro encarna a alteridade ao se deslocar para Londres: ele é um estrangeiro, aristocrata e possuidor de intenso desejo sexual, opondo-se ao britânico, burguês e sexualmente regrado Jonathan Harker. Ao incorporar uma posição antagônica de alteridade, o ser monstruoso funciona como um Outro dialético: “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (COHEN, 2000, p. 32).

No século XX, vemos uma predominância de monstros humanos, representados por figuras autoritárias e patriarcais (COHEN, 2000). Tais figuras monstruosas perpetrarão transgressões morais e físicas contra os outros personagens. É importante destacar que há uma mudança significativa no vilão gótico do Novecentos, em relação a esse tipo de personagem presente na literatura dos séculos anteriores. Nos séculos XVIII e XIX, a monstrosidade é frequentemente retratada como o vilão byroniano: é atraente, hipnotizante, dominadora e pertencente a

uma linhagem nobre (MARSHALL, 2013, p. 9). Já no Novecentos, especialmente na vertente conhecida como *Southern Gothic*, há um foco maior no aprofundamento da psicologia de tais vilões. Conforme afirma Marshall (2013, p. 10), nos romances e contos de William Faulkner, por exemplo, há a presença recorrente de personagens que possuem transtornos mentais e que, por isso, perpetraram atos transgressivos.

Seja em sua realização oitocentista ou novecentista, o monstro encarnaria, essencialmente, a alteridade e seria assim um alerta contra o risco de ultrapassar fronteiras. As consequências de seus atos seriam uma advertência à possibilidade de exceder os limites do socialmente aceitável. Para Cohen, cruzar fronteiras pode fazer com que o indivíduo ou se torne vítima do monstro ou se torne o próprio monstro. Nesses termos, o monstro torna claras as fronteiras do que é possível e do permissível, corporificando práticas “que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro” (COHEN, 2000, p. 44).

O século XIX trará também a cidade moderna como um novo *locus* de horrores. De acordo com Fred Botting, “suas ruas escuras e labirínticas sugeriam a violência e a ameaça do castelo e da floresta góticos”⁵ (1996, p. 2). Como exemplo, temos a literatura de Charles Dickens, que explora a construção ficcional do espaço urbano como *locus horribilis* (SASSE, 2016). Tomemos, como exemplo, o romance *Tempos difíceis* (1854):

Na parte mais trabalhadora de Coketown; nas fortificações mais íntimas daquela feia cidadela,

5 O texto em língua estrangeira é: “its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest”.

onde a Natureza era mantida firmemente do lado de fora pelas mesmas paredes de tijolos que mantinham os ares e gases letais do lado de dentro; no coração do labirinto de pequenos quintais e ruas estreitas que foram trazidos à vida em partes, cada parte com a pressa violenta de servir ao propósito de um único homem, e o todo como uma família desnaturada, cujos membros acotovelavam-se, pisoteavam-se e esmagavam-se uns aos outros até a morte; no recanto mais afastado daquela exaurida caixa de fumaça, onde as chaminés, por falta de ar que produzisse correntes, eram construídas numa imensa variedade de formas retorcidas e atrofiadas, como se em cada casa houvesse uma tabuleta assinalando o tipo de pessoa que se poderia esperar que nascesse ali [...] — uma raça que teria encontrado mais boa vontade de algumas pessoas se a Providência houvesse achado por bem dotá-las apenas de mãos ou, como as criaturas inferiores do mar, apenas de mãos e estômagos [...] (DICKENS, 2014, p. 81)

Na passagem, o espaço de horror é consequência direta de um elemento essencialmente moderno: a fábrica. É notável a diferença da caracterização do cenário feita pelo narrador de Dickens em relação às descrições dos *loci* citados anteriormente — o castelo e a casa assombrados, que são descritos como ameaças psicológicas aos seus personagens. Em *Tempos Difíceis*, o espaço industrial é uma ameaça física, sendo caracterizado de forma repulsiva: compara-se a uma “caixa de fumaça” e mesmo a um corpo humano — seus membros “acotovelavam-se, pisoteavam-se e esmagavam-se uns aos outros até a morte” (DICKENS, 2014, p. 81); além de suas chaminés serem construídas “numa imensa variedade de formas retorcidas e atrofiadas”

(DICKENS, 2014, p. 81). Ademais, o elemento de horror nada tem a ver com aspectos sobrenaturais. O que constrói o *locus* é, essencialmente, tudo aquilo gerado pelo próprio homem: as paredes de tijolos, as chaminés com seus gases letais, as ruas estreitas, as casas dos proletários.

Outro principal elemento da literatura gótica é o retorno do passado. A imbricação entre as narrativas góticas e o passado está diretamente relacionada às transformações sociais e de mentalidade trazidas pela chegada da modernidade (FRANÇA, 2017b). Entre as modificações em questão, estão aquelas que dizem respeito à forma como o homem lida com a passagem do tempo, isto é, com o passado, o presente e o futuro. Até o século XVIII, havia uma percepção de que o tempo era algo contínuo, e de que as três instâncias temporais – passado, presente e futuro – eram intimamente ligadas umas às outras. O homem era regido pelas estações, pelo clima e por outras forças naturais e previsíveis; e o passado, experimentado recentemente ou por seus antepassados, previa aspectos da vida presente e futura. Desta forma, nem o presente rompia com o passado nem o futuro era completamente imprevisível, pois as mudanças “impunham-se com tamanha lentidão que não provocavam nada capaz de promover uma ruptura na vida. As pessoas se adaptavam a elas sem que o arsenal da experiência anterior se modificasse” (KOSELLECK, 2006, p. 314-5). Em outras palavras, o tempo era vivenciado como algo estático (FRANÇA, 2017b).

O mundo moderno impôs uma forte diferenciação entre as experiências já vividas e o futuro. A ideia de “progresso”, surgida em fins do século XVIII, em conjunto com os inegáveis avanços

científicos e tecnológicos que principiavam a surgir, gerou a percepção de que o futuro era algo inédito. Consequentemente, o *continuum* entre as três instâncias desfez-se: se o futuro é imprevisível, o passado é inútil, pois não pode dizer nada sobre o que virá, e o presente é potencialmente perturbador.

Na medida em que o futuro deixa de ter precedentes, o passado torna-se, também, desconhecido. Assim, surge o que podemos chamar de obscuridade do passado, que não apenas impossibilita suposições sobre o futuro, como também projeta sombras sobre o presente. Tal obscuridade transforma o passado em uma fonte contínua de horror e ansiedade para o homem moderno.

Ao tematizar o passado, a narrativa gótica teria resistido aos encantos do progresso propalados pelo Iluminismo, buscando no passado a compreensão do mal-estar do presente e a ansiedade causada pelo futuro moderno. Assim, o Gótico “constituiu-se como um modo discursivo capaz de interpretar ficcionalmente esse passado obscuro, face às incríveis transformações do presente setecentista” (FRANÇA, 2017b, p. 2499).

A obra seminal da literatura gótica, *O castelo de Otranto*, já teria, como uma das suas principais temáticas, o passado. *Otranto* teria inaugurado uma estrutura simbólica para representar incertezas sobre outras épocas: “Walpole dá origem a um gênero em que as atrações do passado e do sobrenatural se tornam intimamente conectadas e em que, além disso, o sobrenatural se torna um símbolo do passado se levantando contra nós [...]” (PUNTER, 1996, p. 47). Os aspectos sobrenaturais passam, assim, a ser um meio utilizado para se falar, ficcionalmente, sobre o passado e sua permanência incômoda no presente. Ao reunir, pela primeira vez,

ambos os elementos, Walpole faz com que o sobrenatural venha a ser a própria manifestação do passado obscuro que ressurge para assombrar o presente. Esta tendência poderá ser observada ao longo da tradição gótica, desde romances clássicos como os de Ann Radcliffe, até narrativas mais recentes, como *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson.

O tempo, enquanto categoria narrativa, também é explorado de forma particular nas narrativas góticas. Em *Otranto*, por exemplo, sabemos que a história se passa na Idade Média, nos séculos XII ou XIII, mas é difícil precisar o ano. Para David Punter, Horace Walpole estaria pouco preocupado em retratar fielmente detalhes da vida medieval em seu romance, ou ser historicamente preciso: o que estaria em jogo seria “conjurar um senso de ‘passado’ [*past-ness*], pela ocasional inserção de detalhes de vestimentas ou de coisas equivalentes” (PUNTER, 1996, p. 46).

Tal característica, de imprecisão temporal, será ainda mais patente no Gótico do século XX – período a que pertencem as narrativas deste *corpus*. Daniel Silva, a respeito das obras decadentes do fim do século XIX e início do século XX, que dialogam com a poética gótica, comenta:

Em geral, elas [as obras decadentes] adotam uma perspectiva menos linear, em uma narração mais digressiva [...]. Longe de ser um tempo cronológico, ele é pautado por uma perspectiva subjetiva e íntima dos protagonistas. Mesmo quando há marcações de datas e épocas do ano, elas não costumam ser mais que recursos de verossimilhança, pois não se transformam em instrumentos úteis para se determinar a progressão e o ritmo dos eventos narrados. (SILVA, 2019, p. 82)

Ainda que o comentário se refira à Decadência, ele também pode ser aplicado ao Gótico novecentista. Sofrendo a influência das vanguardas literárias do começo do século, e também das obras decadentes, as obras góticas a partir de 1930 mostrar-se-ão prolíficas no uso experimental da linguagem e na utilização das “estratégias do fluxo de consciência e do monólogo interior” (SILVA, 2019, p. 82). No tópico seguinte, observaremos como os elementos narrativos aqui expostos são articulados de modo a construir o Gótico em Lúcio Cardoso.

3. INÁCIO (1944), O ENFEITIÇADO (1954) E BALTAZAR (2002)

A novela *Inácio* foi publicada em 1944, pela editora Ocidente, de Adonias Filho. Sua continuação, *O enfeitado*, foi concluída em 1947, mas publicada apenas em 1954. A razão para isso é a de que Lúcio não conseguiria entregar os originais de seu romance *Crônica da casa assassinada* em 1953, conforme prometera a José Olympio, e então propõe a publicação desta novela à editora, que aceita a oferta (SANTOS, 1997).

Baltazar, entretanto, foi um caso bastante diferente das duas primeiras narrativas. Lúcio nunca a completou: o que existia, até vinte anos atrás, eram apenas cinco contos referentes ao universo da novela, publicados na revista *Letras e Artes*, no ano de 1950. São intitulados, por ordem de publicação: “O delírio” (em 19 de março); “Basílio da Luz” (em 16 de abril); “Capítulo de romance” (em 14 de maio); “A cartomante” (em 13 de agosto); e “Flora” (em 8 de outubro).

Mais tarde, em 2002, a editora Civilização brasileira lança a primeira edição de *Baltazar*, com organização de André Seffrin, livro

que conta também com *Inácio* e *O enfeitiçado*. Essa edição permitiu lançar uma nova luz sobre a trilogia que Lúcio Cardoso intitulou “O mundo sem Deus” pois, além de contar com os textos que foram publicados em revista no século passado – com pequenas modificações –, trouxe a público novas partes da novela, até então inéditas e provenientes de manuscritos, bem como o plano de enredo traçado pelo autor. Por tal razão, neste tópico utilizarei para análise não os contos da década de 50, mas a edição de 2002.

A primeira obra da trilogia, *Inácio*, tem Rogério como narrador-personagem, jovem de 19 anos e de saúde frágil. Ele procura por Inácio – que mais tarde se revela ser seu pai – e por respostas sobre o seu passado conturbado, uma vez que fora abandonado pela mãe muito jovem. Ambientada na Lapa e arredores, a novela retrata um lado profundamente decadente da boemia do Rio de Janeiro, onde imperam as casas de jogo, a prostituição e o uso de narcóticos.

Já em *O enfeitiçado*, a narração é feita por Inácio Palma que, agora em situação contrária, busca por seu filho Rogério depois de treze anos dos acontecimentos da primeira narrativa. Se, na primeira obra, Inácio é um homem boêmio e sedutor, na segunda ele se sente profundamente envelhecido, e busca ajuda da cartomante Lina de Val-Flor para encontrar seu filho. O espaço, entretanto, continua o mesmo: o Rio de Janeiro de vícios e crimes.

Em *Baltazar* temos outro narrador-personagem, desta vez uma mulher: Adélia de Val-Flor. Estuprada por Inácio em *O enfeitiçado*, a jovem traumatiza-se com a experiência e torna-se uma prostituta. Logo no início da narrativa, Adélia tenta o suicídio, sem sucesso, e conhece dois homens: Baltazar Leivas e Basílio da Luz. Apaixona-se

pelo primeiro, mas o segundo quer se tornar seu amante, dando-lhe em troca caros presentes e um apartamento na Urca. Ainda que a novela não tenha sido levada a cabo, sabemos que o enredo se fundaria neste triângulo amoroso. Em seus *Diários*, Lúcio comenta o efeito que gostaria de causar com *Baltazar*:

Andando ontem sob a chuva, apareceu-me de repente o caráter de *Baltazar*, a novela que encerra o pequeno ciclo de “O Mundo sem Deus”. Ou melhor, surgiu em meu pensamento, com nitidez perfeita, o significado **deste mundo destituído de Graça**. O pecado de Baltazar é a perda do sentido da realidade, a tentativa de projeção de um mundo vedado, neste mundo em que vivemos. Assim como a dilatação ou a deformação insuportável das formas habituais que tocamos e sentimos, uma alteração da verdade pelo crescimento do pecado e do erro. Se quiséssemos tomar “visível” **o mundo onde só a maldição governa**, teríamos por exemplo um Universo visto sob a luz caótica e sinistra do dia em que Jesus foi crucificado, com suas nuvens de tormenta, seus mortos fora dos túmulos, seus gritos, terrores e imprecações – **o mal como um temor crescido no campo indefeso da realidade**. *Baltazar* é a história do esforço para subverter a ordem natural das coisas e criar, não um mundo perfeito, mas a máquina terrível cuja sombra é apenas pressentimento para nós. (CARDOSO, 2012, p. 352, grifos meus)

A ideia de um “mundo destituído de Graça” está presente não apenas em *Baltazar*, mas em toda a trilogia de “O mundo sem Deus”. Os espaços por onde se locomovem os personagens cardosianos são aqueles “onde só a maldição governa”, isto é, ambientes que são viciosos e violentos. Como podemos observar no trecho acima,

o mal é uma questão central no universo de *Baltazar*, e o mesmo pode ser dito das outras novelas. O mal está presente não apenas na espacialidade, mas também na construção dos personagens, conforme apontam Cunha Junior e Sasse (2020).

O personagem que mais personifica o mal na trilogia é Inácio. Não por acaso, sua caracterização como um vampiro vem sendo apontada por alguns pesquisadores. Barros (2003) chama a atenção para o fato de como Inácio é retratado com traços vampirescos ao decorrer de toda a novela que leva o seu nome. Já Rosa (2014) faz uma leitura comparatista entre a trilogia “O mundo sem Deus” e *Drácula* (1897), demonstrando como Inácio e o vampiro de Bram Stoker são semelhantes. Tal hipótese pode ser confirmada pelo trecho abaixo:

Só nesse instante Inácio se voltou: vi então **seu rosto pálido como se fosse de cera**, corado ao centro, um rosto realmente de boneca, mas **iluminado por tal expressão de ódio** como jamais vi numa fisionomia humana. Não, ali falava alto alguma coisa mais extraordinária que a simples força que agitava o coração humilhado de Lucas... Aliás, devo declarar que a proximidade daquele homem causou-me uma espécie de estupor: **não podia me mover**, olhos cravados no seu rosto, **no seu rosto horrendo**, que eu tanto vira transitar nos meus pesadelos de criança. (CARDOSO, 2002, p. 88, grifos meus)

Semelhante a um vampiro, Inácio possui um “rosto pálido como se fosse de cera” que é também horrendo, ainda que tenha “maneiras finas e aristocráticas” (CARDOSO, 2002, p. 142). Rogério sente-se hipnotizado pela figura do homem, pois relata que não

conseguia se mover. O narrador, em outro momento da obra, relata que obedece a Inácio “como um autômato”. Em mais de um episódio, o protagonista afirma se sentir desorientado na presença do pai: “A presença daquele homem atuava sobre mim como um tóxico” (CARDOSO, 2002, p. 108).

Outros elementos podem ser adicionados à figura vampiresca de Inácio, como o destaque dado, pelo narrador, aos seus dentes: “[...] seus dentes miúdos causavam-me um sentimento que variava entre o pavor e a repugnância: dir-se-ia que eram dentes artificiais, certos e brilhantes” (CARDOSO, 2002, p. 101).

O narrador também aponta que a alma de Inácio “estava toda devorada pelo ódio” (CARDOSO, 2002, p. 145) e afirma: “Entre tão vis criaturas, como Inácio parecia florescer, como se mostrava satisfeito!” (CARDOSO, 2002, p. 85). Tais trechos reforçam o caráter vilanesco de Inácio. Ainda assim, o personagem exerce grande fascinação sobre Rogério: “No dia seguinte, encontrei-me de novo com Inácio. Não sabia dizer se aquele homem me atraía ou causava repulsa” (CARDOSO, 2002, p. 109). Essa relação de atração e repulsa despertada pelo monstro (COHEN, 2000) é bastante presente na narrativa cardosiana.

Inácio também perpetra atos maus (CUNHA JUNIOR; SASSE, 2020), o que reforça a sua figura vilanesca. O primeiro deles é tentar induzir seu filho, Rogério, a assassinar Lucas Trindade, um antigo desafeto seu. Diante da recusa do filho, ele mesmo assassina Lucas, o que faz com que Rogério note o verdadeiro caráter do pai e dele se afaste. Já em *O enfeitado*, Inácio estupra Adélia de Val-Flor, enquanto a mulher estava inconsciente. A jovem fora vendida

a ele por uma noite, pela mãe, Lina de Val-Flor. Diferente do primeiro livro da trilogia, em *Enfeitiçado* os atos transgressivos são narrados pelo próprio monstro. No excerto abaixo, vemos quando o protagonista relata o momento em que Adélia, já bastante embriagada, é conduzida ao seu quarto:

E era preciso que repetisse continuamente: “Não há nada sagrado, Inácio, o mundo não vale o esforço do seu riso”, para não sucumbir à força daquele sentimento que procurava me aniquilar. Terão compreendido agora, saberão ao certo por que escuros desvios escorregava meu pensamento?

Semelhantes ideias não me causavam nenhum remorso, nenhum sentimento oriundo de pudor ou piedade – ao contrário, senti-me tremer, tonto, **avassalado por um prazer** que me fazia cambalear. E ao meu rosto subia aquele morno cheiro de mulher, **aquela perturbadora emanção de carne saudável e jovem**, misturado agora ao degradante miasma do vinho. Tomei-a desta vez entre os meus braços, apertando-a como uma coisa minha, submetida afinal ao meu desejo e ao meu capricho. (CARDOSO, 2002, p. 246, grifos meus)

Dois elementos destacam-se no trecho. Ainda que reconheça que cometerá um ato criminoso, pois reconhece que se trata de um “odioso intento” (CARDOSO, 2002, p. 246), Inácio não sente remorso, pelo contrário, sente um profundo prazer. Ao narrar o ato do estupro, o protagonista afirma: “E confesso que não tive nenhum pudor, nenhum remorso em profanar aquele corpo de criança” (CARDOSO, 2002, p. 249).

Como aponta Rosa (2014), o personagem sente-se atraído pela jovialidade e beleza de Adélia, tal como Drácula é atraído por

Mina e Lucy. Em certa medida, também assim como Drácula, Inácio alimenta-se da juventude de Adélia. Nas palavras do pesquisador:

Para tanto, Inácio busca uma proximidade com indivíduos mais jovens, a exemplo de Rogério, seu filho, e Adélia de Val-Flor, filha da cartomante Lina. A presença destes lhe devolve a jovialidade perdida, ou seja, ele aparenta sugá-la para resgatar a sua própria. Inácio tem a necessidade de viver através do outro, seu corpo simbolicamente se regenera e se rejuvenesce por meio de uma presença mais nova, isto é, roubando-lhe o vigor e o calor da mocidade. (ROSA, 2014, p. 32)

Assim, tal necessidade de se relacionar com pessoas mais jovens pode, também, ser aplicada à relação de Inácio e Rogério. Importante dizer que ambas as relações envolvem violência, uma vez que, no caso de Rogério o objetivo era fazê-lo cometer um assassinato e, no caso de Adélia, o objetivo era violentá-la. Tais atitudes confirmam “o caráter maligno de Inácio” (CUNHA JUNIOR; SASSE, 2020, p. 114), e por consequência, caracterizam-no como um monstro humano.

Não apenas Inácio possui características monstruosas, mas também os espaços nos quais convivem os personagens de “O mundo sem Deus”. O fato já fora apontado por Rosa (2012), para quem a construção da espacialidade na trilogia partiria de dois eixos principais: i) a percepção negativa dos personagens em relação ao ambiente; e ii) a descrição de lugares “que são realmente repulsivos e atormentadores” (ROSA, 2012, p. 9). Entretanto, se pensarmos que todos os livros são narrados em primeira pessoa, podemos afirmar que toda a construção da espacialidade parte da impressão que o narrador ou a narradora tem do ambiente. Nesse sentido, tal descrição é sempre subjetiva.

Em *Inácio*, temos um local extremamente degradado: a pensão em que mora Rogério, localizada na Lapa. No entanto, a moradia carece de traços que possam caracterizá-la como um *locus horribilis*. Ainda que o Rio de Janeiro da primeira novela seja sombrio e já possua contornos góticos, será apenas em *O enfeitado* que a cidade irá adquirir um papel de destaque. Vagando pelas ruas da Lapa, assim Inácio percebe o espaço à sua volta:

Eu movia a cabeça e me afastava, escutando o **estrondar dos trens** que passavam sobre minha cabeça. **Becos mal iluminados** atraíam a minha atenção: neles, **crianças malvestidas brincavam ou ensaiavam as primeiras letras do alfabeto do vício**. Toda essa vida secreta, pertinaz e dolorosa vinha a mim como uma onda de vento morno – e eu sentia, nessas **ácidas paisagens humanas, a ausência de uma força suprema, o abandono da graça** e o incoerente das correntezas que nos governam. Farto de caminhar e de assistir a esse tristonho espetáculo, retomei lentamente o caminho de casa. (CARDOSO, 2002, p. 217, grifos meus)

É interessante notar que, nesse excerto, há poucas referências a casas, edifícios ou construções físicas: o ambiente é composto de sons – “o estrondar dos trens” –; iluminação sombria – “[b]ecos mal iluminados” –; e pessoas – crianças que “ensaiavam as primeiras letras do alfabeto do vício” e “ácidas paisagens humanas”. Também podemos observar a já mencionada intenção de Lúcio em arquitetar um “mundo destituído de Graça” (CARDOSO, 2012, p. 352), pois o narrador percebe “a ausência de uma força suprema, o abandono da graça” enquanto vaga pelas ruas.

Dentro da cidade carioca, alguns espaços específicos se destacam, como o Bar da Europa:

Dois ou três cafés adiante, encontramos o “Bar da Europa”. Seria difícil imaginar lugar mais **imundo: o ar engordurado e nauseabundo** como que transmite às faces e aos objetos um cansaço extremo, mortal. De novo sinto-me impressionado com o silêncio que reina – é um silêncio voluntário e intraduzível, como se todos os frequentadores do lugar já transitassem **numa zona morta, condenada**. Há gente por todos os cantos, mas são pessoas que não falam, que se compreendem pela mímica ou pelo olhar. Vê-se claramente que tudo é possível aqui – e este **silêncio sinistro** é o de um pacto, de uma conspiração entre seres expulsos da vida pela fraqueza ou pelo desespero. **O inferno, se existisse, devia ser de gelo como nestes bares: há muito as almas deixaram de se interessar pelo que acontece lá fora** – mudas, assistem à própria agonia. (CARDOSO, 2002, p. 224, grifos meus)

O bar é caracterizado como “imundo” e como possuidor de um “ar engordurado e nauseabundo”. Além disso, é uma “zona morta, condenada”. Nele reina um silêncio sinistro e o lugar é comparado ao próprio inferno. As pessoas que o frequentam são “almas que deixaram de se interessar pelo que acontece lá fora”, como se já estivessem mortas. A cidade grande é um dos espaços, na modernidade, que mais suscitam o medo, com o “caos de edifícios, ruas e movimentos rápidos de veículos que desorientam e assustam os recém-chegados” (TUAN, 2005, p. 16). Mas sua maior ameaça não são as construções físicas e sim o ser humano: “A malignidade permanece como um atributo humano, não mais atribuído à natureza” (TUAN, 2005, p. 16).

A caracterização do Rio de Janeiro como um lugar sombrio e deprimente também será reproduzida em *Baltazar*. No trecho

a seguir, acompanhamos o episódio em que Adélia, a narradora, caminha até a pensão onde mora, próxima aos Arcos da Lapa, e observa a paisagem:

Oh, essas fachadas escuras e mortas, com esses gradis empoeirados, essas longas escadas conduzindo aos quartos superiores, como eu as detestava, com **seu odor de mofo e de comida**, com seu **intraduzível aspecto de celas vazias e decepções acumuladas!** E eu, que tinha julgado me ver livre para sempre dessa **paisagem odiosa**, desses gritos de vendedores ambulantes, desses bondes e dessa gente anônima e **sem alma** que durante o dia inteiro se acotovelava naqueles quarteirões! (CARDOSO, 2002, p. 305, grifos meus)

Já abaixo, observamos dois trechos em que Inácio vaga pelas ruas da Lapa:

Este esforço acentuava a minha ânsia – e de porta em porta afrontando os olhares agressivos e as propostas em pejo, a risada das mulheres fáceis e o **trânsito angustiante desses corredores mal frequentados**, sondei, resolvi, indaguei de mesa em mesa, esperando a cada momento deparar com a face buscada. (CARDOSO, 2002, p. 199, grifos meus)

Que era o mundo, que significavam aqueles sinais? Estrela solta, erosão sem significado, esboços de um grande sonho fracassado? **Aquela monstruosa paisagem, cheia de formas sem sentido**, não atestava a favor de outra experiência, perdida entre os dedos sem forças do homem? (CARDOSO, 2002, p. 227, grifos meus)

Ainda que os narradores de *O enfeitado* e *Baltazar* sejam diferentes, a percepção da cidade é a mesma: um lugar degradado, repleto de pessoas viciosas e “sem alma”, que possui um “trânsito

angustiante” e “corredores mal frequentados”. A metrópole é, também, a manifestação de uma paisagem odiosa e monstruosa, “cheia de formas sem sentido”. Para quem vive neste *locus*, não há esperança de um futuro melhor ou do fim de uma vida de vícios. Tal perspectiva também fica evidente nos trechos abaixo:

Já aqui, de novo, posso falar em **ódio**. Sempre o senti em torno de mim, impregnando as ações e os gestos, sempre o senti escorrer imponderável entre os homens, atento, vigilante, olhos acesos e imóveis **na obscuridade das casas, nas esquinas frequentadas, nas sarjetas, nos bailes e nos cafés**. Enganei-me, ao dizer que o ódio permanece de olhos acesos, ele não tem olhos, ou se os tem, são pupilas cegas, úmidas pupilas de mofo, pois só o mofo traduz esse lento e progressivo trabalho, essa sufocante vegetação. [...] **Mundo mofado**, mundo de sono e odiosa quietude. E **esse** tóxico que altera a paisagem inteira, aos poucos nos embrutece e nos transforma em rígidas estátuas de cor cinza, monstros de mofo e anestesia, cidadão de um vasto reino onde prevalece a falta de energia e de finalidade. (CARDOSO, 2002, p. 171-2, grifos meus)

Devia precisar aqui, antes de prosseguir, a impressão extraordinária que naquele momento me causavam as casas. Cerradas, envoltas nas protetoras sombras da noite, pareceram-me **absurdas, vazias de sentido, monstros inertes aglomerados na escuridão**. Esta sensação foi tão forte, em certo momento **o mundo me pareceu uma coisa tão absurda**, tão desesperadoramente inútil, que estaquei, sacudindo a cabeça, experimentando-me para ver se não tinha febre. Onde estava, que paisagem era aquela? **Criação de um Deus impotente para arrastar suas criaturas até a luz plena, ali jaziam os destroços de sua**

visão, consciências vivas e visionárias cercadas de todos os lados pela doença, pela fome, pelo tédio, pelo vício e pela morte. Não, nenhum Deus ousaria ter levantado semelhante caos. (CARDOSO, 2002, p. 227, grifos meus)

Mais uma vez, fica evidente a razão pela qual a trilogia chama-se “O mundo sem Deus”: o universo das três novelas cardosianas é um “mundo mofado” e repleto de ódio, que se evidencia “na obscuridade das casas, nas esquinas frequentadas, nas sarjetas, nos bailes e nos cafés”. É, também, um mundo de casas “absurdas, vazias de sentido” que são comparadas a “monstros inertes aglomerados na escuridão”. Tais excertos exemplificam de que forma a visão de mundo gótica, profundamente pessimista e negativa manifesta-se no campo semântico negativo que constrói os espaços na trilogia de Lúcio.

Também a pensão onde Inácio reside assemelha-se à de Adélia. A mulher menciona “o bafo detestável da casa” (CARDOSO, 2002, p. 305), onde já vivera diversos momentos difíceis. Já o homem assim descreve sua moradia: “[...] vivo numa infecta casa de cômodos, numa dessas tristes ruas transversais que abundam nos subúrbios, sem espaço, sem conforto, sem nenhuma tranquilidade ou repouso” (CARDOSO, 2002, p. 193). Não por acaso, a pensão onde mora Inácio será palco de uma das principais transgressões da trilogia, o já mencionado estupro de Adélia.

Após a consumação do crime, Inácio torna-se prisioneiro em seu próprio quarto pois deve uma grande quantia de dinheiro, referente à noite que passou com a filha de Lina de Val-Flor. Um homem, então, vai até o quarto de Inácio e dá-lhe uma corda para

que se enforque. Depois, aguarda próximo à pensão, vigiando o protagonista. Inácio tem duas opções: ou comete suicídio ou é assassinado em público. Enquanto decide sobre qual será a sua decisão, o narrador assim descreve o ambiente ao seu redor:

Mais outra noite decorreu, e outro dia, e outra noite de horas longas e vazias. Não sentia nenhuma fome, havia água na moringa para me satisfazer a sede, e eu permanecia inanimado sobre a cama, olhando as tábuas encardidas do texto. Esta terceira noite foi a pior que eu passei. Aos meus pensamentos, misturavam-se detalhes de ordem inferior e ocasional: **a estreiteza do quarto, a roupa suja e amarfanhada, a luz escassa e o ambiente enfumaçado pelos últimos cigarros que haviam me sobrado**. E um sentimento estranho da realidade do quarto, como antes nunca havia se produzido em mim. Sempre soubera que ele era acanhado e **mau** – sempre soubera que ali vivia do modo mais modesto possível, mas a falar verdade, isto nunca me preocupara. Agora, no entanto, à medida que o tempo avançava, percebia as silhuetas que me cercavam sobressaírem **bizarras e cruéis**. Nítidos, aguçados nos seus detalhes, os móveis pareciam maiores no silêncio. **Manchas escuras e placas gordurosas** estendiam-se ao longo da superfície; lanhos, talhos profundos e estragos causados pelo tempo avultavam no seu vivo atestado de pobreza. (CARDOSO, 2002, p. 266-7, grifos meus)

Se antes a casa era descrita como um lugar detestável, agora sua atmosfera torna-se ainda mais opressora. Sob forte pressão psicológica, Inácio comenta “a estreiteza do quarto, a roupa suja e amarfanhada, a luz escassa e o ambiente enfumaçado pelos últimos cigarros que haviam me sobrado” e as silhuetas “bizarras e cruéis”. O quarto também é repulsivo, conforme indicam as “manchas

escuras e placas gordurosas” presentes nos móveis. Por fim, Inácio suicida-se em seu próprio quarto, consolidando-o como um local de horrores.

Outro elemento narrativo do Gótico que se faz presente na trilogia – de forma mais específica, em *Inácio* – é o narrador paranoico. Tais narradores, nas palavras de Júlio França são “autodiegéticos [...], não confiáveis e donos de uma sensibilidade mórbida, que narram, muitas vezes, em modo de fluxo de consciência” (2019, p. 44). Ademais, narradores paranoicos “enquadram o mundo narrado por detrás de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos, desrealizando e distorcendo mesmo os fenômenos mais corriqueiros” (FRANÇA, 2019, p. 44). Além dessas características, esse tipo de narrador possuiria: i) uma obsessão que pode ser relativa a uma pessoa, uma ideia ou um objeto; ii) um vocabulário ligado à degeneração física e mental; e iii) um desequilíbrio psicológico.

Em *Inácio*, acompanhamos a história pelo ponto de vista de Rogério e sua obsessão pelo pai. Desde o início da narrativa, o personagem principal é caracterizado como alguém adoentado. Nas primeiras páginas é revelada sua obsessão, pois fala sobre Inácio com a dona da pensão, num delírio de febre. Pouco depois desse episódio, ele relata:

Fechei os olhos pensando em simular um ataque de loucura e atirar-me pela janela. Mas contive-me, sentindo que minha fraqueza aumentava e o quarto girava comigo. Desse caos, nitidamente, brotou de novo a velha imagem de Inácio. (CARDOSO, 2002, p. 19-20)

Rogério parece estar experimentando um delírio, e a figura de Inácio surge para o narrador de forma quase onírica. Frequentemente, deve-se notar, a presença de Inácio será descrita pelo protagonista de forma profundamente subjetiva e negativa, conforme podemos ver no excerto a seguir:

Caminhando, porém, sob aquelas árvores copadas, tão escuras, um sentimento de inquietação me veio ao coração; lembrei-me de certas coisas que me diziam e, involuntariamente, **pensei em Inácio**. Foi apenas um instante, como uma luz que palpitasse de repente nas trevas **daquele meu semideli**rio. Talvez tenha nascido daí a coincidência; o certo é que, voltando a cabeça para ver quem caminhava atrás de mim, pois **evidentemente** alguém caminhava atrás de mim desde que eu atingira as primeiras árvores, vislumbrei um vulto alto, magro e que se aproximava assoviando. Assoviando baixo, é claro, e, assim que percebeu que eu voltara a cabeça, calou-se. Senti uma pancada sobre o coração **e não tive dúvida**; desta vez, era *ele*. No silêncio, ouvia nitidamente os seus passos soando sobre as pedras. E de repente, **talvez por sugestão do sinistro lugar que atravessava**, não pude me conter e **senti um medo terrível**. Apressei os passos, procurando atingir uma zona mais iluminada. Dentro em pouco, aliviado, já não ouvia nada. Ao descer o Beco da Música, porém, ouvi de novo o assovio, indiferente, quase zombeteiro na maneira aguda de trautear uma velha canção carnavalesca, e desta vez bem mais próximo, como se o homem tivesse corrido para me alcançar. Olhei para trás de novo, e mais uma vez convenci-me de que era realmente *ele*. Então não me contive, **sob a pressão da névoa, da sombra projetada pelos grandes edifícios e do meu próprio terror**, desabalei numa corrida até o Mercado. Alguém

que visse correndo àquela hora da madrugada, em semelhante sítio, não temeria julgar que se achava diante de um louco. **E louco era realmente como me sentia.** (CARDOSO, 2002, p. 65-6, grifos em itálico do autor, grifos meus em negrito)

O trecho acima é exemplar pois o personagem vive o que ele próprio chama de “semidélírio”. A presença onírica de Inácio é, desta vez, mais negativa do que no excerto analisado anteriormente. O medo é um elemento estruturante desse episódio, conforme podemos ver pela frase “senti um medo terrível” e pela expressão “do meu próprio terror”. É importante notar que, apesar de ser obcecado por encontrar Inácio, nesse momento o narrador foge dele, pois se sente perseguido. De acordo com Punter (1996, p. 137), o sentimento de perseguição será essencial para construir o que ele chama de “textos paranoicos”. Além disso, o espaço é descrito de forma subjetiva como podemos observar nos trechos “sinistro lugar que atravessava” e “sob a pressão da névoa, da sombra projetada pelos grandes edifícios”, o que contribui para o sentimento de terror experimentado pelo personagem. Ainda que o narrador use alguns mecanismos textuais para conferir verossimilhança ao trecho – como “evidentemente” e “não tive dúvida” –, ele termina seu relato do episódio com a frase “[e] louco era realmente como me sentia”, o que reforça o caráter delirante do que está sendo narrado.

Em outro momento da narrativa, o protagonista relata o episódio em que se desentende com a dona da pensão e a esbofeteia. Após um ataque de fúria, ele destrói seu quarto quase por completo, quebrando móveis e rasgando livros, e chega até a rua:

As luzes, oscilantes, pareceram-me **monstruosas**, cercadas de auras e projeções que não existiam antes. E **um elemento estranho, grotesco e viscoso** insinuara-se entre as coisas como uma insidiosa neblina. Transeuntes fitavam-se, sem dúvida admirados com o **meu aspecto desalinhado** e a pressa com que caminhava, empurrando os outros, **cego e surdo às reclamações e injúrias** que rebentavam ao meu lado. (CARDOSO, 2002, p. 132, grifos meus)

Mais uma vez o personagem percebe o espaço de forma distorcida: as luzes parecem “monstruosas”, e ele relata o aparecimento de “um elemento estranho, grotesco e viscoso”, sem que consiga precisar sua natureza. Ele próprio, em retrospectiva, tem consciência de seu estado descontrolado pois menciona seu “aspecto desalinhado” e que estava “cego e surdo às reclamações e injúrias” que ouvia pelo caminho. À medida que o desequilíbrio mental de Rogério aumenta e se torna mais visível em episódios como o acima descrito, a sua obsessão por Inácio também se intensifica: “Uma só ideia me habitava naquele instante: encontrar Inácio, encontrá-lo seja a que preço fosse, atirar-me nos seus braços, propor-lhe que nunca mais nos separássemos” (CARDOSO, 2002, p. 132). Ele, porém, não alcançará esse desejo pois a repulsa que sente pelo pai ultrapassa a adoração obsessiva por ele.

Ao final da novela, a loucura do narrador é confirmada pelo seguinte período: “Levaram-me do carro e, se bem que já me ache agora em convalescença, desde há três anos que estou num sanatório” (CARDOSO, 2002, p. 147). Tal afirmação reforça o caráter frequentemente delirante de diversos relatos do protagonista.

Um dos pontos marcantes da trilogia é, também, o aprofundamento na psicologia mórbida dos narradores personagens, que se dá não apenas pelo narrador paranoico de *Inácio*, mas também pelos narradores mentalmente perturbados de *O enfeitiçado* e *Baltazar*: respectivamente Inácio e Adélia. O narrador perturbado pode possuir algum tipo de desequilíbrio mental ou psicopatologia – tal como o paranoico; ser atormentado por uma culpa referente ao passado; ou ainda passar por estados alucinatórios provocados por drogas (FRANÇA; SENA, 2020). Entretanto, diferente do paranoico, ele não acredita sofrer nenhum tipo de perseguição. Inácio, poucos antes de se suicidar, chega à conclusão de que o mundo e ele próprio sofrem de um terrível mal:

O que antes me parecera apenas um mal próprio, uma doença particular e de caráter excepcional, surgiu aos meus olhos como um grande mal único e terrível, assolando e devorando sem piedade. E não foi só a mim que deixei de reconhecer, como alguém que tivesse perdido a identidade. O mundo inteiro pareceu-me uma vasta máquina sem alma e sem destino. ([*O enfeitiçado*], 2002, p. 275)

O trecho acima corrobora a visão de mundo negativa que já havia sido analisada na construção do espaço. Aqui, o pessimismo contamina não só o espaço em que o personagem se insere, mas também sua própria identidade – não por acaso, o narrador afirma tê-la perdido. Sua falta de crença no homem e na realidade leva-o a afirmar que o mundo seria “uma vasta máquina sem alma e sem destino”.

Adélia também compartilha do pessimismo e da angústia de seu agressor. Nessa personagem há um agravante: ela é uma suicida em potencial – chega a executar o ato, mas não tem sucesso. Diferente

de Inácio, ela não é induzida a se matar, mas toma essa decisão por conta própria. Assim diz a narradora, antes de tentar suicídio:

Lá voltava o maldito sentimento a se instalar dentro de mim, desenhando-me **um mundo triste e sem recursos**, traçado de caminhos sem nenhum sentido, onde em vão eu tentava dirigir meus passos. [...] Talvez fosse melhor voltar para casa, iniciar uma tarefa qualquer, à espera de que a noite chegasse. Aquela ideia de esperar a noite causou-me um insuportável mal-estar – e confesso que desde aí fui impotente para reprimir a **tristeza** que vagarosamente avançava dentro de mim, **cobrindo as coisas com uma neblina densa e fria**, que dava a tudo um aspecto de angustiada irrealidade. ([*Baltazar*], 2002, p. 284-5, grifos meus)

E já agora nenhuma daquelas pequenas dores me afligiam mais: não lamentava a minha vida truncada, nem minha incapacidade de criar uma forma nova de existência, sabia apenas que estava cansada e **morrer me parecia o caminho mais rápido** e mais sensato. [...] Nada mais existia em mim senão **um grande aniquilamento** e uma funda impressão de que já havia batido em todas as portas, que já havia tentado todos os recursos... ([*Baltazar*], 2002, p. 289, grifos meus)

Adélia não encontra conforto no mundo, e é tomada por imensa angústia e tristeza. Pode-se dizer que a parte inicial de *Baltazar* trata, essencialmente, do estado depressivo de Adélia, que só voltará a ter alguma esperança quando conhece Baltazar. Infelizmente, quando chegamos a esse ponto a narrativa é incompleta.

O vazio existencial também é uma temática da novela. Ao refletir sobre que rumo teriam tomado mulheres que ela conheceria, e que viviam nas mesmas condições, Adélia se pergunta “se haviam

conseguido suportar o inenarrável vazio dessa vida sem esperança e sem horizonte de espécie alguma...” ([*Baltazar*], 2002, p. 289). E, mais adiante, a narradora relata: “Como tudo facilita o nosso desespero, quando não temos senão ele para encher o vácuo imenso e ansioso do coração!” ([*Baltazar*], 2002, p. 291-292). Há grande destaque para o estado psicológico da personagem principal:

Na penumbra, encaminhei-me para a cama desfeita e continuei a chorar, de bruços, sem que nada, pensamento ou lembrança, pudesse me consolar naquele insondável desespero. Todas as vezes que tentava levantar a cabeça e distinguia a forma de um objeto conhecido através das minhas lágrimas, a dor aumentava. Era uma coisa animal, primitiva. Voltava então a afundar a cabeça no travesseiro, mordendo-o, sufocando-o naquela mágoa, naquela cólera, naquele espanto de permanecer inabalavelmente aprisionada a um destino que eu não amava. ([*Baltazar*], 2002, p. 306)

Desejosa de abandonar a vida de prostituta, e malsucedida em seu intento de suicídio, Adélia sente mágoa e cólera, o que espelha mais uma vez sua visão de mundo desiludida. A temática da perspectiva pessimista perpassa todo o texto conhecido de *Baltazar*. Ela é assombrada pela constante lembrança do falecido Inácio – outra característica da poética gótica: o retorno do passado. A primeira aparição de Inácio na narrativa é quando, ainda no hospital, depois da tentativa de suicídio, ela sonha com um homem:

Não sei que esquisita emoção se apoderava de mim, mas era uma espécie de vertigem, um esmaecimento de todos os meus nervos, **como se eu tivesse ingerido um narcótico**. Sem dúvida era a presença daquele homem, tão forte, tão absoluta nas suas

vagas de terror e de exaltação, **o que produzia aquele sentimento de cansaço ou de embriaguez**. ([Baltazar], 2002, p. 299-300, grifos meus)

Apesar de morto, Inácio causa em Adélia fortes sensações, como se a personagem “tivesse ingerido um narcótico”, o que produz “aquele sentimento de cansaço ou de embriaguez”. Na primeira novela da trilogia, Rogério relata se sentir de modo similar na presença do pai, num trecho já analisado: “A presença daquele homem atuava sobre mim como um tóxico” (2002, p. 108). Lúcio recupera assim a imagem de Inácio, e o torna um dos elementos principais que unem as três histórias – ele é o único personagem que se repete em todas, bem como o espaço narrativo também é o mesmo. A seguir, ainda durante o sonho, podemos compreender as emoções contraditórias que Adélia nutre por Inácio:

Não sei como ousara aparecer de novo, como tivera coragem para mais uma vez afrontar o meu **ódio**. No entanto, agora, enquanto ele pigarreava ao meu lado, compreendia que **sempre desejava vê-lo de novo**. Nos meus sonhos, nos instantes mais inquietos e desesperados, nas súbitas pausas que às vezes se fazem no escoar de certas vidas, **sempre percebera sua lembrança insinuando-se como um veneno, impondo-se à minha vontade**, criando esse ambiente de sortilégio que lhe era próprio, e dentro do qual eu me sentia tão desesperadamente solitária, tão inútil, tão desgraçada a força destruidora da sua vontade. ([Baltazar], 2002, p. 298, grifos meus)

Ainda que Adélia sinta ódio pelo homem morto, a narradora afirma que “sempre desejava vê-lo de novo”, o que demonstra que Inácio lhe desperta, a um só tempo, atração e repulsa. Além disso,

a presença de Inácio se impõe no presente da diegese, contra o desejo da protagonista, conforme podemos ver pela afirmação “sempre percebera sua lembrança insinuando-se como um veneno, impondo-se à minha vontade”. Mais tarde, Adélia conversa com sua mãe, Lina de Val-Flor, após sair do hospital:

O fato surgiu bruscamente na minha memória, trazendo de um só jato toda a atmosfera do passado: mas **agora não era mais um delírio, “ele” estava presente na minha lembrança**, não mais entre brumas, **mas nítido**, com todo o ódio que lhe marcava a face envelhecida. [...] e eu me precipitei sobre Lina, sacudindo-a, num furor que denunciava os meus pobres nervos relaxados:

– Ah, o que você fez por mim! Então não se lembra “dele”, aquele homem nojento a quem me vendeu uma noite... lembra-se? Foi isto o que fez por mim, atirar-me na lama, transformar-me na presa fácil de um velho debochado, **um monstro**... Lembra-se, lembra-se agora dele?

O nome escapou-lhe debilmente dos lábios:

– Inácio... ([*Baltazar*], 2002, p. 312-3, grifos meus)

Aqui vemos de forma mais evidente a temática do retorno do passado: Adélia menciona que Inácio está presente em sua lembrança, não com um delírio, “mas nítido”. Tal como se dera no primeiro livro da trilogia, o homem é descrito novamente como “um monstro”, e pela primeira vez é nomeado em *Baltazar*. Mais adiante, Lina pergunta à filha se ela ainda se lembrava dele, e a protagonista responde: “Nunca pude me esquecer [...], nunca pude me esquecer dele. Nunca houve no mundo ser algum que eu odiasse tanto!” ([*Baltazar*], 2002, p. 313). Mas a mãe insiste: “– É um homem morto, minha filha. Não devia falar assim sobre ele.

/ – Que me importa que esteja morto? – bradei eu. Não estragou minha vida, não me arruinou para sempre?” (2002, p. 315). Nesse sentido, a morte de Inácio, que ocorre em *O enfeitado*, não traz paz a Adélia Val-Flor, que nunca pôde esquecer os atos monstruosos contra ela cometidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Gótico é um fenômeno transistórico, que se manifestou de forma contundente na literatura entre os séculos XVIII e XX. Seus três aspectos narrativos fundamentais — a personagem monstruosa; o passado que retorna para assombrar o presente; e o *locus horribilis* — estão presentes nas narrativas de Lúcio Cardoso aqui analisadas. A intertextualidade que as novelas cardosianas, da trilogia “O mundo sem Deus”, estabelecem entre si foi um ponto destacado ao longo do trabalho.

Os muitos aspectos góticos da escrita cardosiana não aparecem de forma isolada, nem são acidentais: muito pelo contrário, são extremamente integrados, e perfazem uma poética consciente que se manifesta em todas as narrativas observadas. Para caracterizar negativamente o Rio de Janeiro em *O enfeitado*, por exemplo, Lúcio utiliza um campo semântico ligado à decadência: o narrador menciona as “ácidas paisagens humanas, a ausência de uma força suprema, o abandono da graça e o incoerente das correntezas que nos governam” (CARDOSO, 2002, p. 217). Tal campo semântico também é utilizado para descrever o Bar da Europa, que possui um “ar engordurado e nauseabundo” e pertence a uma “zona morta, condenada” (CARDOSO, 2002, p. 224). O narrador ainda complementa: “O inferno, se existisse,

devia ser de gelo como nestes bares: há muito as almas deixaram de se interessar pelo que acontece lá fora — mudas, assistem à própria agonia.” (CARDOSO, 2002, p. 224).

Além disso, há uma recorrência do personagem psicologicamente perturbado nas novelas deste *corpus*: Rogério, de *Inácio*; Inácio, de *O enfeitado*; e Adélia de Val-Flor, de *Baltazar*. Em relação ao espaço, tanto a casa – materializada nas pensões das narrativas – quanto a cidade – consubstanciada no Rio de Janeiro – exercem um papel fundamental na construção dos efeitos do medo.

O léxico de cunho negativo é um componente essencial das novelas analisadas, e um dos seus temas-chave é a decadência moral. Tal aspecto manifesta-se na descrição dos crimes e violações físicas, e na construção de personagens cruéis e de narradores mentalmente desequilibrados, que são incapazes de se integrar socialmente e desenvolver relações pessoais saudáveis. Até mesmo a sombria cidade de *Inácio* é uma manifestação de tal decadência, com seus personagens deprimidos e violadores, e seus espaços que servem de palco para transgressões físicas.

Por fim, cabe ressaltar que o Gótico não era uma escolha arbitrária por parte de Lúcio Cardoso, tampouco uma consequência do temperamento ou da vida do autor, mas sim uma opção poética deliberada. Tal opção era adequada para transmitir a perspectiva pessimista e desencantada com a modernidade, que enforma as narrativas de “O mundo sem Deus”.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Fernando Monteiro de. Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: a *flânerie* e o dandismo do vampiro. *SOLETRAS*, São Gonçalo, n. 5, ano 3, p. 53-64, 2003.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico “masculino” e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso. *Caderno Seminal Digital*, v. 1, n. 1, ano 11, p. 28-45, jan./jun., 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2.ed. Londres: Routledge, 2014.
- CARDOSO, Lúcio. Inácio. In: CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p. 13-147, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. O enfeitado. In: CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p. 149-277, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. Baltazar. In: CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p. 278-371, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Ésio Macedo Ribeiro (Org.). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome *et al. Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, p. 25-55, 2000.
- CUNHA JUNIOR, Ubirajara Lopes da; SASSE, Pedro. As reminiscências da maldade e suas consequências: uma análise dos atributos do mal em Inácio, de Lúcio Cardoso. In: SILVA, Alexander Meireles; COLUCCI, Luciana (Org.). *Manifestações do monstruoso: a subversão das fronteiras de gêneros literários*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 101-116, 2020.
- DICKENS, Charles. *Tempos difíceis*. Tradução de José Baltazar Pereira Junior. São Paulo: Boitempo, 2014.
- FISCHER, Almeida. Depoimento de Lúcio Cardoso. *Letras e Artes*, p. 10, 10 de novembro de 1946.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (Orgs.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 111-124, 2017.

FRANÇA, Júlio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais da XV ABRALIC*, p. 2492-2502, 2017. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf. Acesso em: 01 dez. 2019.

FRANÇA, Júlio. Edgar Allan Poe, fundador da “tradição” gótica. In: GARCÍA, Flavio; COLUCCI, Luciana; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; PHILIPPOV, Renata (Orgs.). *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. Sobre o medo e o mal na literatura: os primeiros dez anos de pesquisa. In: FRANÇA, Júlio; SENA, Marina (Org.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Niterói: Hugin Munin, p. 11-27, 2020.

HUME, Robert D. Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel. *PMLA*, v. 84, n. 2, p. 282-290, mar,1969.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto – PUC-RJ, 2006.

MACDONALD, David Lorne. *Poor Polidori: a critical biography of the author of The Vampyre*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

MACDONALD, David Lorne; SCHERF, Kathleen. Introduction. In: POLIDORI, John. *The vampyre: a tale and Ernestus Berchtold; or The Modern Edipus*. Claremont: Broadview Press, p. 9-31, 2008.

MARSHALL, Bridget. M. Defining Southern Gothic. In: ELLIS, Jay (Ed.). *Critical Insights; Southern Gothic Literature*. New York: Grey House Publishing, p. 3-18, 2013.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

POLIDORI, John. O vampiro. In: SENA, Marina (Org.). *O vampiro: edição comemorativa de 200 anos*. Tradução de Marina Sena. São Paulo: Sebo Clepsidra: Aetia Editorial, p. 69-73, 2020.

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

ROSA, Cristiano de Jesus. *As metamorfoses do vampiro na trilogia de Lúcio Cardoso*. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2014.

SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso*;

formas e dinâmica da opressão. 2020. 196 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia; o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado*. 1997. 202 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu moderno*; edição comentada. Tradução, apresentação e notas de Santiago Nazarian. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924); uma poética negativa*. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

06

**ENTRE RUÍNAS, AMUJERADOS E CICATRIZES,
(DES)ENTERRANDO PRETÉRITOS EM
CONTRABANDO DE SOMBRAS¹**

Marcio Markendorf
Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Recebido em 21 fev 2022.

Aprovado em 01 set 2022.

Marcio Markendorf

Doutorado em Teoria da Literatura, UFSC, 2009.
Professor da Universidade Federal de Santa Catarina.
Membro do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico e
membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do
Insólito Ficcional.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2001852168968424>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8022-1350>

Email: marciomarkendorf@gmail.com

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz)

Mestranda em Literatura, Crítica Feminista e Estudos
de Gênero, UFSC.

Bacharel em Artes Cênicas, Interpretação Teatral,
UFRJ, 1999. Bacharel em Direito, UERJ.

Bolsista CNPq/UFSC.

Integrante Núcleo de pesquisa Literatual – Núcleo de
Literatura Brasileira Atual – Estudos Feministas e Pós-
Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade do
PPGLIT/UFSC.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8430334610476126>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9180-3620>

Email: diedraroiz@gmail.com

1 Título em língua estrangeira: “Between ruins, *amujerados* and scars, (un)burying preterites in *Contrabando de sombra*”.

Resumo: Este artigo propõe elaborar uma leitura de uma obra gótica ibero-americana, o romance *Contrabando de sombras* (2002), assinada pelo escritor cubano Antonio José Ponte, com vista a explorar três elementos típicos do gótico – o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o *locus horribilis* – sob uma chave de leitura de gênero. No contexto de uma Cuba sob o governo ditador de Fidel Castro, os corpos homossexuais foram considerados monstruosos pela política instituída, o que favorece a imbricação ficcional do passado e da topografia do horror gótico como símbolos da opressão homofóbica.

Palavras-chave: Gótico. Fantasmagórico. Monstruoso. Havana. Homofobia. Antonio José Ponte.

Abstract: This article proposes to elaborate a reading of an Ibero-American Gothic work, the novel *Contrabando de Sombras* (2002), written by the Cuban writer Antonio José Ponte, with a view to exploring three typical Gothic elements – the ghostly past, the monstrous character and the *locus horribilis* – under a gender reading key. In the context of a Cuba under the dictator government of Fidel Castro, homosexual bodies were considered monstrous by the established policy, which favors the fictional imbrication of the past and the topography of Gothic horror as symbols of homophobic oppression.

Keywords: Gothic. Ghostly. Monstrous. Havana. Homophobia. Antonio José Ponte.

*O tempo é um redemoinho de vento maligno,
dando voltas no mesmo lugar.
Abilio Estévez²*

2 ESTÉVEZ, 2004, p. 229.

Originalmente publicado em Barcelona pela editora Mondadori e ainda sem tradução para o português³, *Contrabando de Sombras* (2002), primeiro romance do escritor cubano Antonio José Ponte⁴, não traz identificação de local e época explícitos na obra. No entanto, existem elementos que nos remetem a um contexto determinado: a cidade de Havana, em Cuba, durante o que Fidel Castro (1990) denominou “período especial em tempos de paz⁵”. De acordo com Guillermina De Ferrari: “*Contrabando de Sombras* poderia ser visto como um romance gótico pós-moderno homoerótico, ambientado na Havana pós-soviética e construída sobre uma versátil noção de permeabilidade” (DE FERRARI, 2018, p. 180, tradução nossa⁶)

O protagonista do livro é Vladimir, jovem escritor homossexual sem obras publicadas que, após a morte de seu amigo Renán num acidente de automóvel, se defrontará com uma série de episódios

3 A opção de manter os trechos do romance objeto desse trabalho em seu idioma original decorre da consideração de que a tradução de uma obra literária ficcional requer um tratamento especializado.

4 Autor também dos livros *Cuentos de todas partes del imperio* (2000), *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005) e *La fiesta vigilada* (2007), entre outros.

5 “Cuba se sume en una crisis apocalíptica que, bajo el nombre de Período Especial en Tiempos de Paz, supone una economía de guerra en ausencia de una guerra real. Las dificultades de esos años, producto del fin de los subsidios soviéticos y del comercio con los países de Europa del Este, dan lugar a una cultura del desastre. [...] las cambiantes reglas de juego de lo que Ariana Hernández Reguant (2009) ha llamado «socialismo tardío», ese momento en que el estado permite experimentaciones capitalistas a fin de mantener el estado socialista en pie” (DE FERRARI, 2018, p. 176). Durante o Período Especial, a ilha entrou na mais intensa crise econômica de toda a sua história, um verdadeiro colapso na economia, onde prevaleceu a escassez e o racionamento. A criação de um cenário de coexistência de dois sistemas econômicos concomitantes, um para quem tinha dólares e outro para quem tinha os talões de racionamento, estabeleceu uma economia de caráter misto que resultou em uma significativa diferenciação de consumo entre a população e transformou radicalmente a sociedade cubana.

6 Do original: “Podría verse *Contrabando de sombras* como una novela gótica posmoderna homoerótica, ambientada en La Habana postsoviética y construida sobre una versátil noción de permeabilidad” (DE FERRARI, 2018, p. 180).

insólitos. De forma inexplicável, alguém entra em seu apartamento e destrói todos os livros que possui, sem roubar nem tocar em mais nada. Entre os fragmentos de papel espalhados pelo chão, o protagonista encontra algumas páginas do livro que Renán havia levado consigo na noite anterior a sua morte, uma narrativa sobre a história de Cayo Puto, ato de fé realizado pelo Santo Ofício no final do século XVI na Cuba colonial contra um grupo de homens *amujerados*⁷. Alguns dias mais tarde, Vladimir também encontra a palavra *maricón*⁸ gravada na parede da sala de seu apartamento. E no dia do enterro de Renán, depara-se no cemitério com César, um rapaz que acredita ser Miranda, um namorado do internato, e que havia se suicidado após a relação dos dois ser descoberta. Vladimir, na ocasião, salvou-se de qualquer castigo acusando Miranda como elemento corruptor e único culpado. A aparição desse suposto duplo de Miranda e a ocorrência de estranhos episódios em seu apartamento levam Vladimir a rever e rememorar um passado esquecido e reprimido.

Sem entrar em maiores detalhes da trama, muito mais complexa que o esboçado até aqui, este trabalho pretende analisar, no romance *Contrabando de Sombras*, a expressão de três elementos que, segundo Júlio França, “se destacam por sua recorrência e importância para a estrutura narrativa e visão de mundo góticas” (FRANÇA, 2016, p.1): o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o *locus horribilis*, com ênfase naquele que mais se evidencia, chegando a permear os outros dois elementos: o passado fantasmagórico. O questionamento de

7 Homens “afeminados”, “acusados” de serem homossexuais.

8 Bicha, maricas, viado. No espanhol, essa palavra é utilizada de forma pejorativa para designar homens homossexuais.

Vladimir, “¿Crees que el pasado pueda regresar? (PONTE, 2018, p. 165), parece acompanhar as personagens e tudo que as circunda. A presença fantasmagórica do passado é, inclusive, apontada por María Guadalupe Silva como fio condutor do romance:

A pergunta que volta uma e outra vez ao longo da novela, com uma insistência reveladora, é se o passado ficou efetivamente atrás, se foi realmente superado, ou se pode voltar e continua presente entre os vivos como uma demanda que pesa sobre eles. (SILVA, 2019, p. 246, tradução nossa⁹)

Ponte nos oferece dois cenários principais, passíveis de serem considerados *loci horribilis* paradigmáticos. O primeiro é a cidade dos mortos/necrópole/cemitério. Como aponta Miriam López Santos, “o leitor já sabe de antemão que certos lugares, dentro de si mesmos, não pressagiam nada de bom, porque os reconhece como cenário de seus medos noturnos, estes serão, entre outros, os subterrâneos, os quartos secretos, cemitérios e criptas” (LÓPEZ SANTOS, 2010, p. 280, tradução nossa¹⁰). O segundo é a cidade dos vivos/ruínas urbanas/edificações carentes de cuidados, em franca alusão à Havana, apresentada como cidade fora do tempo, deteriorada por anos de embargo/bloqueio econômico, possibilitando ao enredo uma renovação do uso das típicas ruínas góticas do medievo. Por terem múltiplas camadas de significação ou de utilização que conectam diferentes períodos de tempo e cuja

9 Do original: “La pregunta que vuelve una y otra vez a lo largo de la novela, con una insistencia reveladora, es si el pasado ha quedado efectivamente atrás, si ha sido realmente superado, o si puede regresar y continúa presente entre los vivos como una demanda que pesa sobre ellos” (SILVA, 2019, p. 246, tradução minha).

10 Do original: “el lector ya sabe de antemano que ciertos lugares, dentro de los mismos, no presagian nada bueno, porque los reconoce como escenario de sus miedos nocturnos, estos serán, entre otros, los subterráneos, las habitaciones secretas, los cementerios y las criptas” (LOPEZ SANTOS, 2010, p. 280).

complexidade não pode ser vista imediatamente, ambos cenários figuram como espaços heterotópicos.

Como aponta Júlio França (2016, p. 2492-2493), o núcleo espacial do horror – *locus horribilis* ou *locus horrendus* é um dos muitos elementos convencionais da “maquinaria gótica”¹¹ essencial para a produção do medo como efeito estético ao expressar sensações de desconforto, ansiedade, paranoia e repulsa nas personagens ante o espaço físico e social de circulação. Em uma mirada atenta para a fortuna crítica acerca da ficção gótica, teóricos concordam ser o tema da ruína um elemento com grande potencial metafórico, com capacidade de expressar tensões políticas. Por isso, no romance *Contrabando de Sombras* “A ruína é um conceito-metáfora que materializa a nostalgia e o lúgubre do desencanto da Cuba pós-soviética. A ruína se define por sua imperfeição inacabada [...] ao mesmo tempo presença e ausência” (DE FERRARI, 2018, p. 18, tradução nossa¹²). Aliás, as ruínas de Havana possuem um papel de destaque nas obras ficcionais de Ponte, a ponto de este denominar-se um “ruinólogo”, e simbolizam uma ausência de saídas nostálgica, melancólica e esmagadora, uma realidade desmoronada e desmoronando, onde o passado está sempre presente, como um fantasma preso a uma dimensão que não mais lhe pertence. “Ahora acompañaba a visitantes extranjeros

11 Designado inicialmente de “parafernália gótica” por H. P. Lovecraft (2008, p. 31-32), o conjunto de convenções góticas passou a ser denominado de “maquinaria gótica” (VASCONCELOS, 2002, p. 127).

12 Do original: “La ruina es un concepto-metáfora que materializa la nostalgia y lo lúgubre del desencanto de la Cuba postsoviética. La ruina se define por su inacabada imperfección. El aire y la materia se combinan para hacer de la ruina presencia y ausencia a la vez” (DE FERRARI, p. 181. 2018).

por derrumbes. [...] Y se había hecho a la idea de vivir sin mañana” (PONTE, 2018, p. 40). As ruínas de um passado mais recente podem ser consideradas como manifestação física da decadência das ideologias e das práticas sociais, dos espaços e dos lugares da modernidade em todo o mundo.

Para muitos turistas e estrangeiros a cidade é uma *mise en scène* de nostalgia simulada [...] as ruínas nas quais essa atuação ocorre não falam do declínio da revolução, ou da modernidade, ou da dificuldade de resolver os problemas cotidianos, mas de um ponto imaginário entre o pitoresco e o sublime, da diferença que satisfaz o próprio bem-estar dos espectadores [...] Havana de algum modo representa um passado suspenso que está disponível para ser idealizado, para ser visto como uma relíquia viva, em vez de como o espaço contemporâneo e problemático que é realmente. (FRAUNHAR, 2012, p. 342, tradução nossa¹³)

No romance de Ponte, Vladimir e Lula, uma advogada profissional também identificada como trapaceira e informante, escoltam um fotógrafo estrangeiro que, como tantos outros, veio por um curto período para documentar a beleza idiossincrática das ruínas de Havana. Para o fotógrafo estrangeiro, contratante de Vladimir para escrever versos que servirão de legenda às imagens capturadas por sua objetiva, a destruição em forma de ruínas tornou-se um fetiche. “‘Salgo al balcón de mi hotel’, confesó, ‘veo

13 Do original: “Para muchos turistas y extranjeros la ciudad es una *mise en scène* de nostalgia simulada [...] las ruinas en las que esta actuación se lleva a cabo no hablan del ocaso de la revolución, o de la modernidad, o de la dificultad de resolver los problemas cotidianos, sino de un punto imaginario entre lo pintoresco y lo sublime, de la diferencia que satisface el propio bienestar de los espectadores [...] La Habana de algún modo representa un pasado suspendido que está disponible para ser idealizado, para ser visto como una reliquia viva, en lugar de como el espacio contemporáneo y problemático que es en realidad” (FRAUNHAR, 2012, p. 342).

todos estos edificios a punto del derrumbe, la ausencia de color en todas las fachadas hasta el mar, y comprendo la belleza de esta ciudad como ustedes no pueden tener idea” (PONTE, 2018, p. 39). No caso específico de Havana, existem diversas camadas de apelo que motivam tal fascínio pelas ruínas. Dentre elas a “perversidade de sentir prazer com algo que está decaindo” (PONTE apud BORCHMEYER, 2006), a atração mórbida e catártica, o *memento mori*¹⁴, o “horror que delicia”, a busca pelo passado através de um repositório da memória ou mesmo a contínua expectativa pelo final dos tempos. Adquirem, ainda, um aspecto singular se levarmos em conta o papel de destaque ocupado por Cuba no imaginário contemporâneo, na qual se pode “explorar a deterioração de uma Revolução que tinha marcado a imaginação de toda uma época” (DE FERRARI, 2018, p. 177, tradução nossa¹⁵). O prazer – perverso ao ignorar a população que vive em meio aos escombros – de ver, fotografar e documentar Havana, “A única capital do mundo que está em ruínas, sem que por ela tenha passado a guerra” (PONTE apud BORCHMEYER, 2006, tradução nossa¹⁶). Nesse sentido, como argumenta María Guadalupe Silva (2019, p. 246), a ruína não pode ser vista como um mero pensamento sobre o tempo fugitivo, fatalidade ou ilusões vãs, mas o objeto ou a própria matéria do trabalho que procura salvar a singularidade esmagada. A ruína que tanto importa resgatar não é unicamente o edifício velho, impressionante lembrete de uma

14 Saudação latina utilizada por monges católicos como exercício diário de aceitação da morte, pois significa aproximadamente a “lembre-se que você também vai morrer”.

15 Do original: “explorar el deterioro de una Revolución que había marcado la imaginación de toda una época” (DE FERRARI, 2018, p. 177).

16 Do original: “La única capital del mundo que está en ruinas, sin que por ella haya pasado la guerra” (PONTE apud BORCHMEYER, 2006).

época terminada ou prova cabal do esquecimento e dos maus-tratos, mas também a presença da história emanada de seus restos e que precisa ser ouvida:

Para Ponte, a oscilante tensão entre desejo e falta, presença e ausência, memória e esquecimento, políticas oficiais e práticas informais é o que constitui a vida cotidiana em Havana contemporânea. Viver nessa estranha cidade requer uma suspensão da dúvida, um gosto pelo surrealista, pelo real maravilhoso que é uma expressão cultural fundamental na vida latino-americana. (FRAUNHAR, 2012, tradução nossa¹⁷)

Segundo Duanel Díaz Infante (2014, p. 227), existe uma relação paradoxal no fato da saída de Cuba do mercado capitalista pós-revolução de 1959: ironicamente o bloqueio econômico imposto ao país pelos Estados Unidos tornou-se exatamente o motivo propiciador da existência de ruínas, estruturas arquitetônicas, carros e móveis antigos, “objetos de melancolia” tão procurados hoje em dia pela sociedade de consumo e que, convertidos em *mirabilia*, fazem atualmente de Havana uma das cidades mais fotografadas do mundo: “¡en esta ciudad no cabe un fotógrafo extranjero más!” (PONTE, 2018, p. 47). É por meio das imagens capturadas pelo fotógrafo estrangeiro do romance que a cidade dos vivos e a Necrópole/cidade dos mortos pela primeira vez se (con)fundem:

Lo que desvelaba ahora llenaba una carpeta, eran imágenes de calles vacías, de edificios apuntalados,

17 Do original: “Para Ponte, la oscilante tensión entre deseo y falta, presencia y ausencia, memoria y olvido, políticas oficiales y prácticas informales es lo que constituye la vida cotidiana en la Habana contemporánea. Vivir en esta extraña ciudad requiere una suspensión de la duda, un gusto por lo surrealista, por lo real maravilloso que es una expresión cultural fundamental (aunque tenga sus detractores) en la vida latinoamericana” (FRAUNHAR, 2012)

o convertidos en escombros. Ruinas, en suma. Había venido de su país a retratarlas. [...] A esas ruinas seguían imágenes de sepulturas, panoramas de la ciudad de los muertos. El fotógrafo hojeó tan velozmente su trabajo que a los ojos de Vladimir sepulturas y casas se hicieron parte de lo mismo. (PONTE, 2018, p. 23)

Cenário de grande parte do romance, o Cemitério de Colón¹⁸, arquivo onde histórias pessoais e informações históricas podem ser obtidas através da análise de epitáfios, fotos tumulares, simbologias contidas nas obras funerárias e da expressão artística dos monumentos e mausoléus, traduz ausências e existências. De acordo com a história cultural, as ruínas arquitetônicas podem expressar uma ideia paradoxal de passado – isto é, de um tempo que não existe mais – ao mesmo tempo que as lápides de um cemitério apontam para a permanência vestigial de um corpo que encontrou o seu fim. Ambas as construções, necrópole e ruínas, são símbolos de uma presença do já-sido, alusivos à morte e à deterioração da existência. Quanto a isso, Aleida Asssman arremata que: “Os restos de culturas e de épocas passadas encontram-se nas ruínas, tal como os das gerações passadas, nas sepulturas” (ASSMAN, 2011, p. 63).

O cemitério é presença ubíqua na narrativa e eixo onde gravitam as personagens, razão para que abra o romance – “Esa noche hablaron de lugares imposibles en la terraza que da al cementerio” (PONTE, 2018, p. 7) – e encerre-o: “y supo que esa

18 *El Cementerio de Cristóbal Colón*, também chamado de *La Necrópolis de Cristóbal Colón*, foi inaugurado em 1876 no bairro *El Vedado* em Havana. Nomeado em homenagem a Cristóvão Colombo e declarado Monumento Nacional de Cuba em 1987, o Colón é um cemitério católico que ocupa uma superfície retangular de aproximadamente 57 hectares, sendo 810 metros de Leste a Oeste por 620 metros de Norte a Sul. De inegável importância por seu valor artístico-cultural, arquitetônico e histórico, é uma das atrações turísticas da cidade de Havana.

misma mañana tendría que regresar al cementerio” (PONTE, 2018, p. 169). Em *Contrabando de Sombras*, o personagem Renán revela, poucos dias antes de sua morte, ser a necrópole o lugar mais impossível de todos, espaço onde ele mantinha encontros sexuais com outros homens. O cenário funciona, além disso, como uma espécie de gatilho mental e emocional que retira o protagonista de sua zona de segurança/conforto e, de certa forma, sobretudo quando liberta da repressão uma série de emoções, pensamentos e comportamentos conectados às experiências passadas de Vladimir.

La historia de Renán era el tipo de comentario que hace quien va a morir, el último recuerdo que deja en los demás, aun sin proponérselo. Algo que, de ser significativo en el momento en que sucede, se hacía más significativo aún debido a la muerte. (PONTE, 2018, p. 13)

No romance de Ponte, o cemitério também configura um espaço marcadamente opressor, responsável por abarcar a imagem do indizível, do omitido, de um submundo ambivalente. Nele, uma matilha de cachorros famintos e policiais caçam, vigiam e reprimem, indistintamente, contrabandistas profanadores de túmulos e homens homossexuais, personagens que encontram no cemitério um refúgio clandestino para encontros eróticos e amores considerados ilícitos pelo governo. Tais aspectos podem ser conferidos na seguinte passagem do livro:

Estabas en el cementerio y te confundieron con los otros maricones. Pero tú, a diferencia de los demás, te encontrabas allí por motivos de trabajo. No por placer, o morbo, o enfermedad, o cualquier otra razón que explique esa costumbre bárbara de meterse a singar entre los muertos. (PONTE, 2018, p. 127)

Planejada com uma disposição semelhante, a Necrópole de Colón torna-se um microcosmo-espelho da cidade: “Dentro del cementerio las calles tenían las mismas denominaciones en letras y números que en la ciudad de afuera” (PONTE, 2018, p. 43). A duplicação não ocorre somente pela simetria da estruturação espacial/ arquitetônica, mas igualmente pela organização de seus habitantes/frequentes e pelas atividades sociais e econômicas/transações clandestinas que as personagens fazem para sobreviver, dentro e fora dos muros: “Un cementerio es el final del mundo, pero el mundo todavía” (PONTE, 2018, p. 118). Se levamos em conta o risco de desabamento como elemento inerente às ruínas habitadas, a casa em escombros, precariamente equilibrada e improvisada, caso venha a desabar com seus moradores dentro também se torna jazigo e morada derradeira.

Correndo em paralelo ao aspecto inegável de quebra-cabeças labiríntico, em *Contrabando de Sombras* a espacialidade manifesta-se como uma gigantesca Matriosca¹⁹: o nicho dentro do panteão/jazigo, o panteão dentro da necrópole, a necrópole dentro da cidade de Havana, Havana em Cuba, Cuba cercada pelo/no oceano e o próprio mar, grande necrópole de corpos desaparecidos²⁰. Locais que nos remetem aos nove círculos do

19 Matriosca ou boneca-russa constitui-se de uma série de bonecas, feitas geralmente de madeira, colocadas umas dentro das outras, da maior (exterior) até a menor.

20 A emigração cubana em massa para os Estados Unidos ocorreu em quatro ondas. A primeira onda antes da Crise dos mísseis de Cuba (1962), a segunda onda foi a de 1965 a 1973 e o êxodo de Mariel em 1980 foi a terceira. A quarta onda foi a “crise dos *balseros* cubanos” em agosto de 1994. *Balseros* refere-se às pessoas que emigraram (ou tentaram emigrar) ilegalmente de Cuba para os países vizinhos, incluindo as Bahamas, as Ilhas Cayman e, mais comumente, os Estados Unidos, arriscando-se no mar em embarcações precárias e improvisadas. Incontáveis *balseros* morreram no mar durante essas tentativas.

inferno na Divina Comédia²¹. Coincidentemente – ou não –, no poema de Dante o sexto círculo é o “O Cemitério de Fogo”, onde os pecadores são confinados a túmulos abertos dos quais sai o fogo eterno e o terceiro Vale do sétimo círculo é o “Vale do Deserto Abominável”, no qual os violentos contra Deus²² são condenados a jazer num deserto de areia quente em que chove chamas de fogo. Ambas punições são análogas à conferida aos *amujerados* de Cayo Puto, registrada no livro rasgado que Vladimir encontra em seu apartamento e em seu sonho/pesadelo recorrente: a queima na fogueira. A imagem ganha ilustração com o excerto abaixo:

En esta tierra, que separamos, no hubo más auto de fe que uno celebrado a fines del siglo XVI”, decía al subrayado. Allí se hablaba de dieciocho hombres quemados por el cargo de amujeramiento. “Cayo Puto”, leyó el nombre del lugar donde encerraran a aquellos hombres hasta la ejecución. (PONTE, 2018, p. 57)

Se no romance *O Mundo Alucinante*²³, de Reinaldo Arenas (2000), o autor sugere ser o tratamento dado aos homossexuais no regime autoritário contemporâneo comparável às táticas da Inquisição (LOSS, 2003, p. 145), Ponte traça esse mesmo paralelo de forma explícita em *Contrabando de Sombras*. A execução

21 Poema escrito por Dante Alighieri no século XIV dividido em três partes: o inferno (que possui nove círculos), o purgatório e o paraíso.

22 Na obra de Dante, existiriam quatro tipos de violentos contra Deus: Blasfemadores (violentos contra a Palavra de Deus), Intelectuais (violentos contra o Espírito de Deus), Sodomitas (violentos contra a Natureza de Deus) e Usurários (violentos contra a Sabedoria de Deus).

23 Segundo romance do escritor cubano Reinaldo Arenas, *El mundo Alucinante* (1966) é considerado inovador e renovador devido à sua experimentação formal, posição histórica e ideológica. Crítica declarada a toda ideologia repressiva, lançou Arenas no âmbito literário internacional e, paradoxalmente, o levou à perseguição e prisão em seu próprio país.

dos *amujerados* na Cuba colonial repete-se nas perseguições homofóbicas implantadas durante o período de endurecimento da década de 1970, figurando no romance em diferentes passagens: na repressão da homossexualidade do adolescente Vladimir durante o internato (lugar para onde eram enviados estudantes para a forja de homens e mulheres), na furtividade dos encontros homossexuais no cemitério – “Lo que ocurriera entre dos muchachos, o entre un muchacho y un hombre, tenía que ser mantenido en secreto” (PONTE, 2018, p. 154) – e na eliminação de Miranda, o garoto suicida com quem Vladimir havia se relacionado. A morte do ex-amante juvenil do protagonista é, na verdade, cruelmente forçada por uma política institucionalizada de virilidade “heterossexual machista-stalinista” (PADURA FUENTES, 2000, p. 166) extremamente homofóbica.

Rueno tenía avisados a los de la cátedra militar y habían salido ya a sorprenderlos juntos. La cacería estaba comenzada. [...] se duchaba cuando oyó contar de un maricón a quien el jefe de la cátedra militar había sorprendido tirándosele a Rueno. [...] Miranda no merecía continuar allí, que nadie en el internado podría aceptarlo después de lo ocurrido. [...] considerara el suicidio como muestra de los problemas de Miranda. (PONTE, 2018, p. 150-151-153)

A criação e eliminação de corpos “indesejáveis”, algo constante na História das Sociedades, foi legitimada na Modernidade/Colonialidade por uma concepção de humanidade construída/inventada a partir de uma “hierarquização binária moderna que atribui (ou não) humanidade aos sujeitos e constitui um outro

menos ou não-humano”, (GOMES, 2018)²⁴, classificação essa que se fez (e ainda hoje se faz) por exclusão e que sustenta a atual necropolítica²⁵ dos Estados. Afinal, tudo aquilo que é considerado inconveniente, perigoso e abjeto pela cultura hegemônica, ao ser transferido para o campo do monstruoso, é desumanizado.

Os monstros nunca são criados ex nihilo, mas por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos “de várias formas” (incluindo – na verdade, especialmente – grupos sociais marginalizados), que são, então, montados como sendo “o monstro” (GIRARD, 1986, p. 33 apud COHEN, 2000, p. 39)

Em outras palavras, vale destacar que “O corpo do monstro é um corpo cultural” (COHEN, 2000, p. 26). A questão do monstruoso, um conceito político e socialmente construído, cujas representações e interpretações podem mudar repetidamente de acordo com diversas variantes históricas, encontra-se presente no cotidiano de todas as sociedades. “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (COHEN, 2000, p. 32). Tendo como uma de suas principais funções “encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos,

24 De acordo com Maria Lugones (2014), a grande dicotomia da modernidade colonial – humanos/não humanos – não se resume a diferenciar humanos de outros seres vivos, e molda critérios de definição de humanidade organizados em torno da produção do “outro” como inferior, uma forma de desumanização criadora de “menos humanos”, “humanos inferiores”, “não humanos”.

25 Conceito desenvolvido pelo filósofo, teórico político e historiador camaronês Achille Mbembe (2018) questionador dos limites da soberania do Estado, sobretudo a partir do momento em que este cria políticas públicas taxativas sobre quem deve morrer e quem deve viver.

os limites entre o humano e o inumano” (FRANÇA, 2017, p. 25), o monstro torna-se a diferença materializada, logo é a sua leitura como “outro” que engendra o ser monstruoso no imaginário e torna-o alvo de abjeção²⁶.

A identidade sexual ‘desviante’ está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro. [...] O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas [...] o monstro impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual.” (COHEN, 2000, p. 35-44)

O governo revolucionário cubano, através de uma série de medidas e estratégias para edificar o ideal do “homem novo²⁷”, baseado em códigos de masculinidade hegemônica e da família nuclear matrimonial, heterossexual e monogâmica, adotou uma política de controle e parametração de corpos “dissidentes”, por meio da qual a homossexualidade foi abjetada. Considerada uma natureza monstruosa, desviante e danosa, deveria ser extirpada da sociedade.

A homossexualidade foi considerada incompatível com os novos códigos disciplinares sobre os papéis

26 Abjeção é aqui compreendida como um espaço da dessemelhança, da não-identidade e da projeção monstruosa sobre o outro que provoca a exclusão/expulsão. O abjeto, segundo Butler (apud PRINS e MEIJER, 2002, p. 161), “relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante”. Conceito que, de acordo com Miskolci (2017, p. 24), “se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. [...] A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça a visão homogênea e estável do que é a comunidade”.

27 “Che Guevara considerava que ‘os homossexuais são pessoas enfermas que devem abrir passagem para o novo homem, politicamente saudável, produto da Cuba comunista’” (CABRERO INFANTE, 1992, p. 61, tradução nossa). Do original: “Che Guevara opinaba que ‘los homosexuales es gente enferma que debe dejar el paso al hombre nuevo, políticamente sano, producto de la Cuba comunista’” (CABRERO INFANTE, 1992, p. 61)

de gênero. Em 1971, declarou-se nas resoluções finais do primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura de Cuba, que os homossexuais deveriam ser afastados dos organismos culturais para impedir sua influência sobre a juventude. Neste momento instituiu-se a prática política de perseguição aos homossexuais, que já vinha sendo empreendida desde o início da década de 1960. (ALMENDROS; JIMÉNEZ-LEAL, 1984 apud SANTOS; ARAS, 2011)

“Imoriais”, “apolíticos”, “pervertidos sexuais”, “produtos do excesso e decadência capitalista”, “contrarrevolucionários”, “enfermos de patología social” (CABRERA INFANTE, 1992, p. 61), muitos foram os termos utilizados para desqualificar os que não se enquadravam na ética revolucionária e moralidade socialista construídas a partir de um modelo binário e heterossexual do novo Homem, da nova Mulher e da família revolucionária tradicional. Do ponto de vista do espaço social cubano, “Os homossexuais encarnavam figuras inadequadas, resquícios da sociedade burguesa e, portanto, não aptos para o movimento revolucionário.” (NOLLA, 2017, p. 272, tradução nossa²⁸). A “higiene sexual” implantada durante a reestruturação pós-revolucionária da sociedade cubana classificou a homossexualidade como um padrão inadequado, já que não atendia aos paradigmas da vida da família revolucionária e do compromisso com a reprodução do “novo cubano”. A população não heterocisnormativa cubana foi ativamente penalizada e eliminada, muitos se viram excluídos dentro de seu próprio país ou exilados, como no Êxodo de Mariel²⁹.

28 Do original: “Los homosexuales encarnaban a figuras inadecuadas, resquícios de la sociedad burguesa y, por lo tanto, no aptos para el movimiento revolucionario” (NOLLA, 2017, p. 272).

29 Em 20 de Abril de 1980, Fidel Castro anunciou que qualquer cidadão que quisesse abandonar a ilha poderia fazê-lo a partir do porto de Mariel, dando início ao que ficou

Quanto ao tema, conforme expõe Lourdes Martínez-Echazábal:

Durante as duas primeiras décadas da Revolução (as décadas de 1960 e 1970), homossexuais e pessoas de gênero variante foram ativamente perseguidas e frequentemente processadas pelo governo. Algumas pessoas foram enviadas a fazendas de trabalho forçado ou de reabilitação (conhecidas como Unidades Militares de Ajuda à Produção, ou UMAP), foram-lhe negados direitos de cidadania, e/ou transformadas em “forasteiras” dentro de seu próprio país. Nessas unidades de reabilitação ou fazendas, muitas dessas pessoas foram submetidas a métodos cruéis de tortura e tratamento psicológico, bem como abuso físico. (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2017, p. 244)

A partir disso, podemos entender que as políticas e práticas do Estado revolucionário em relação aos não heterocisnormativos, ao negarem sua condição de pessoas/cidadãs/parte da revolução, colocava-as no lugar destinado aos corpos abjetos e inadequados, aos “inumanos”, aos “outros”, aqueles que não importam, ou seja, as monstruosidades. Proposição esta que se estende à perseguição promovida aos que desejavam deixar a ilha, já que “A diferença política ou ideológica [torna-se] um catalisador para a representação monstruosa no nível micro na exata medida em que a alteridade cultural o é no nível macro.” (COHEN, 2000, p. 34) e, como afirma Claudio Zanini:

Há um caráter político subjacente à história do uso do termo “monstro” [...] Nesse sentido, “monstro” é uma palavra que pode servir para designar,

conhecido como Êxodo de Mariel, um dos grandes movimentos migratórios do século XX. Durante os sete meses seguintes, mais de 120 mil cubanos atravessaram os estreitos da Flórida, incluindo milhares de LGBTQIA+ que fugiam da perseguição do Estado, dentre eles o escritor e homossexual assumido Reinaldo Arenas.

entre tantos outros [...] um opositor político [...] ou um semelhante de essência e práticas sociais aparentemente incompatíveis com as de quem atribui tal rótulo. (ZANINI, 2019, s.p.)

Para Susan Buck-Morss (2018, p. 23-24), tanto o sistema capitalista/democrático quanto o socialista/igualitário são sistemas inscritos e erguidos sobre o projeto de modernidade/colonialidade, baseados numa utopia de massas que abriga um ponto cego, uma zona de poder selvagem na qual o poder está acima da lei e se mostra um território potencial do terror. O poder determina o que é justiça, propiciando o padrão duplo de julgamento³⁰ e a criação de inimigos externos e internos.

O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos. (COHEN, 2000, p. 41)

Em *Contrabando de Sombras*, a narrativa oficial justifica a violência contra Miranda – “Miranda es maricón” (PONTE, 2018, p. 82) – e contra a família de César – “los vecinos [...] vendrían en cualquier momento a gritarles, intentarían tumbar la puerta y atacarlos por querer marcharse. ‘Justicia del pueblo’, invocaban

30 O padrão duplo de julgamento consiste em aplicar julgamentos diferentes para situações semelhantes ou em relação a pessoas diferentes que estão na mesma situação. Pode assumir a forma de um julgamento moral que considera aceitável um determinado conceito (uma norma social ou uma regra, por exemplo) se aplicado a um grupo de pessoas, mas que é considerado inaceitável se for aplicado a outro grupo. Viola o princípio da imparcialidade da justiça, pois permite que pessoas sejam julgadas de acordo com padrões diferentes e injustos.

las autoridades. Y la policia no estaba autorizada a inmiscuirse” (PONTE, 2018, p. 100). O pai de César é condenado por ferir uma jovem integrante da turba que invade seu apartamento – violência cometida em um ato de legítima defesa mas que, apesar de inequívoco, não é reconhecido porque o crime pelo qual está sendo realmente julgado, “solicitud de emigración contrarrevolucionaria”, deixa-o sem qualquer direito. De acordo com Achille Mbembe (2018, p. 128), quando a humanidade do outro é negada, qualquer tipo de violência contra ele é possível e passa a ser justificável. Tratados de igual maneira ou até mais severamente que os violadores de sepulturas, Miranda e o pai de César, personagens que tentam ultrapassar as fronteiras do permitido e não seguem a lógica do obedecer, são castigados e eliminados. O primeiro com o afogamento/suicídio e o segundo com a pena de reclusão, os tratamentos psiquiátricos e o posterior suicídio/enforcamento. Situações como as descritas remetem imediatamente ao conceito de *homo sacer* (AGAMBEN, 2002), indivíduos passíveis de serem mortos sem que isso constituísse crime ou sacrifício:

Aquilo que Bakhtin chama de “cultura oficial” pode transferir tudo que é visto como indesejável em si mesma para o corpo do monstro, representando para si própria um drama de satisfação do desejo; o monstro que funciona como bode expiatório pode, talvez, ser ritualmente destruído no curso de alguma narrativa oficial, purgando a comunidade, ao eliminar seus pecados. A erradicação do monstro funciona como um exorcismo e – quando recontada e promulgada – como um catecismo. (COHEN, 2000, p. 51)

Pode-se considerar que os verdadeiros monstros são seus criadores. Por esse viés entende-se que os Estados, ao implantarem políticas de negação e exclusão de determinados corpos, invalidando aqueles considerados sem valor pela e para a pátria, tornam-se matrizes do terror e do medo. E, talvez, da mesma forma, aqueles que legitimam essas e outras práticas de exercício do poder eugenistas e/ou higienistas ou mesmo aqueles que compactuam com a “doble moral”³¹. Nas condições adequadas, cada um de nós é capaz de transformar-se em um monstro (BAUMAN, 2008, p. 90). Arautos da crise das categorias (COHEN, 2000, p. 30), os monstros incitam-nos à uma revisão de valores e crenças sobre o outro, sobre as estruturas das sociedades, mas, principalmente, sobre nós mesmos.

Contrabando de Sombras possui um aspecto de recomposição, resgate e relembração, orientado para “desenterrar os mortos”, algo que age sob a forma do passado e das histórias que os vivos tentam inutilmente esquecer. Cada personagem do romance tem seu “esqueleto no armário”, todos possuem traumas-recalques-espectros passados, desmemórias que retornam para persegui-los, dramas pessoais e políticos exigindo resoluções e encerramentos. *Gestalts*³² a serem fechadas. Acerca do assunto, vale destacar que:

31 A ideia de dupla moral, nesse contexto, alude ao critério usado por uma pessoa ou uma entidade quando estas comportam-se de duas maneiras distintas em relação a uma mesma situação.

32 De acordo com a *Gestalt*, também conhecida como teoria da forma ou psicologia da *Gestalt*, fechamento é um dos princípios que regem nossa percepção, quando vemos uma imagem incompleta visando a boa forma nossa percepção se incube de completá-la. Da mesma forma em que tendemos a “fechar” as imagens, em nossas vidas tendemos também a fechar situações e necessidades que em algum momento foram abertas. O fechamento de *Gestalt* permite abertura a novas experiências e necessidades.

Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados, e precisa enfrentar seu passado como condição para recuperar o controle de seu presente e a esperança em um futuro melhor. (FRANÇA, 2016, p. 2493)

As personagens do romance de Antonio José Ponte parecem interligadas por fios que, entrelaçados, formam a trama e o tecido do romance e da própria história de Cuba. Protagonistas, coadjuvantes ou cúmplices de um pretérito marcado por fatos e atos de natureza espectral e persecutória. “Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (FRANÇA, 2016, p. 2492). Assim como o passado das personagens, o passado da ilha cruza-se com o presente, criando um efeito de traumas, cicatrizes e correspondências: o que ainda está por resolver-se – repressões, recalques e carências afetivas e materiais – elementos que, sem dúvida, subvertem e corrompem as condutas e as vidas das pessoas. Afinal, o corpo – individual e/ou social e político – produz, porta e é memória. E, não se pode olvidar, “As vertentes críticas psicanalíticas abordam as narrativas góticas como determinadas pelo ‘imperativo da repetição, do retorno daquilo que é, sem sucesso, reprimido’” (SAVOY, 1998, apud FRANÇA, 2016). Em *Contrabando de Sombras*, o retorno do recalco³³ orchestra

33 “Verdrängung” (recalque em alemão) está presente desde os primeiros escritos de Freud. Constitui-se como um mecanismo de defesa, em que a pessoa remete para o inconsciente aquilo que vai contra as pulsões do seu próprio “eu”. O retorno do recalco ou retorno do reprimido é o processo pelo qual elementos reprimidos, preservados no inconsciente, tendem a reaparecer, na consciência ou no comportamento. Essas memórias geralmente reaparecem de forma distorcida ou deformada e podem ser identificadas através de sonhos, atos falhos, fantasias oníricas diurnas ou sintomas psicopatológicos.

um intenso e necrofílico bailar, intercuro entre vivos e mortos, tráfego e tráfico material e abstrato, corpóreo e incorpóreo, possível e impossível que permeia passado e presente, unindo-os e tornando todas essas fronteiras permeáveis e transponíveis. Para Assmann, o “conceito de recalçamento de Freud [...] não é uma forma de esquecimento, mas, ao contrário, uma forma bastante persistente de conservação” (ASSMAN, 2011, p. 279). E Ponte apresenta-nos diversas formas de inscrições, marcas e registros de história pessoal e coletiva: rachaduras, corpos, túmulos e prédios em ruínas, livros despedaçados, páginas sublinhadas, marcas nas paredes, rasgos e remendos, fotografias. Cicatrizes corporais, cicatrizes espaciais/arquitetônicas/urbanas, cicatrizes históricas “de uma ilha que quis construir o paraíso” (VALDÉS, 1997, p. 9).

De forma irremediável, as personagens estão sempre a deparar-se com “Puertas que abren a ningún lado” (PONTE, 2018, p. 41). Na seguinte passagem o leitor encontra a compreensão de que o fotógrafo estrangeiro sublima seu passado nos registros executados: “Nunca más volvería a encontrar sabor en lo intacto. En adelante palparía la belleza en busca de sus cicatrices, desconfiaría de lo pulido, de lo sin fisuras” (PONTE, 2018, p. 39). A existência de uma correspondência entre fotografia e trauma é apontada por Assmann (2011, p. 266), ao comparar o registro fotográfico do recorte de realidade nos saís de prata da chapa química com o registro de uma experiência traumática no inconsciente. Depois da morte de seu filho mais velho, “a quién secretamente más quería” (PONTE, 2018, p. 31), Susan – amiga de Renán e Vladimir – também encontra uma maneira de manter-se materialmente conectada ao mudar-se para o apartamento cujo

terraço dá para o cemitério onde o filho perdido está enterrado e lá passear todas as tardes entre os túmulos com seu cachorro. Nesse sentido, é simbólica a afirmação da narrativa: “Todos estamos más o menos muertos, y son hermosas las más o menos muertes que llevamos” (PONTE, 2018, p. 25). Lula, a advogada que vive de trapaças e golpes, retém passado e ausência de saídas inscritos em seu corpo, sob a forma da cicatriz causada sem querer pelo pai de César ao defender-se, e na melancolia do não vivido:

De la que había sido a los veintitrés años, recién graduada de la facultad de derecho, si no delgada al menos gorda, quedaba bien poco. [...] Construían el futuro, el futuro se encontraba en la punta de aquel andamio. [...] Paralizadas todas las construcciones, los andamios habían sido colocados como apuntalamientos. De un día a otro pasaban de levantar andamios a disponer con tal de que todo lo construido no se viniera abajo. Y no quedaba mañana alguno hacia el que señalar. (PONTE, 2018, p. 40)

César encontra-se igualmente estagnado, preso ao passado entre ruínas e sombras que conservam e sustentam seus traumas e rancores. Usando os sapatos de um morto – “La luna daba en los zapatos que habían sido de Renán” (PONTE, 2018, p. 159) –, vivendo em um jazigo no cemitério, não consegue nem deseja seguir em frente. Ao abandonar o desejo de sair da ilha, reproduz o suicídio do próprio pai, pois trata-se de uma renúncia que o leva a habitar a necrópole/mundo dos mortos, movimento delineador de uma vida de contornos espectrais, algo impregnado com os mortos de Vladimir:

A Vladimir le pareció contradictorio que después de haber cumplido dos condenas por salida ilegal del país, César no se hubiera largado en la época en que la frontera estuvo abierta. Preguntó por qué no intentaba marcharse ahora mismo.

“Porque no lo necesito ya”, contestó César. (PONTE, 2018, p. 71)

A cicatriz no torso de César espelha a cicatriz na perna de Lula. Apesar de antagônicas, podemos considerá-las cicatrizes-irmãs, sobretudo se levamos em conta a convergência das causalidades – quando Lula seguiu a multidão que invadiu a casa onde César, ainda criança, vivia com os pais –, origem da lesão de Lula e do estigma que César carrega, a obsessão de realizar o objetivo do pai de sair do país – que o leva à prisão, onde é ferido –, e que persegue durante anos antes de, afinal, desistir. Se “La cicatriz, lo mismo que un subrayado de libro, era una marca para la memoria. Una marca, una advertencia” (PONTE, 2018, p. 80), para Vladimir, César é a própria equivalência, misto de fantasma, pretérito reencarnado e recalcado, tão infindo quanto inalcançável, ao mesmo tempo manifesto e volátil, a possibilidade de redenção, de expurgar o passado e assumir, expressar e satisfazer sua identidade e seu desejo por outros homens sem medo nem culpa:

Tiene una cicatriz en el torso. Paso la punta de los dedos por esa cicatriz como si tratara de un mesaje en relieve que debería entender, como escritura para ciegos, un subrayado. Agarro su cabeza y quisiera apretársela hasta quebrarla y que saliera un sonido, una sílaba que me contestara sí o no. (PONTE, 2018, p. 117)

A conversa com Renán no terraço do apartamento de Susan, com “la mancha negra del cementerio a la vista” (PONTE, 2018,

p. 168) e o trabalho com o fotógrafo estrangeiro para o qual Lula indica-o, levam Vladimir a “interesarse por la frontera entre la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos” (PONTE, 2018, p. 30) e guiam-no para dentro da Necrópole, onde os limites entre passado/presente, mundo dos vivos/mundo dos mortos, possível/impossível parecem desfazer-se: “Me encontré en el cementerio con alguien parecido a Miranda [...] Tan parecido a Miranda que creo a veces que es Miranda mismo y otras veces no sé de dónde saco el parecido y me pongo a esperar a que le vuelva” (PONTE, 2018, p. 116)

Torna-se impraticável definir em *Contrabando de Sombras* se os elementos sobrenaturais realmente existem ou o que acontece é produto da mente e das ações do próprio Vladimir. Conforme argumenta Rosalba Campra (2016), o real é subjetivo, uma construção, assim como a verossimilhança, e o fantástico configura exatamente a transgressão entre fronteiras, entre mundos, entre o que se considera ser o real e o imaginário. Se considerarmos a segunda opção (tudo o que acontece é produto da mente e das ações do protagonista), a culpa que Vladimir sente pela morte de Miranda levaria-o a pensamentos e comportamentos obsessivos e compulsivos, já que a escolha feita para salvar-se – “Eres tú o él” (PONTE, 2018, p. 150) –, além de negar o namorado da adolescência, a relação amorosa e a própria homossexualidade, também compactuou com a perseguição empreendida pela homofobia institucionalizada: “Mientras Miranda caía en la redada, él había hecho piscinas. Había sellado su complicidad con los culpables del suicidio que iba a ocurrir en esa misma agua” (PONTE, 2018, p. 154). Como apenas Vladimir conhece Miranda,

a partir do ponto de vista do personagem o leitor acredita que César é muito parecido, idêntico a ele, contudo, nada comprova tal semelhança além da questionável percepção de Vladimir:

El que se pone sus zapatos tiene los mismos rasgos de Miranda [...] No estoy seguro de que no sea pura invención mía, alguien salido de mi propia cabeza, hecho de pedazos de gente perdida. Porque creo que yo también puse cemento flojo en la tapa de una tumba, sin acordarme luego de que el trabajo no estaba terminado y tendría que volver. (PONTE, 2018, p. 117)

O desejo de resgate do primeiro amor, perdido e destruído, e a vontade de absolvição – “sospecho que de nosotros dos eres tú el que quiere expiar alguna culpa” (PONTE, 2018, p. 148) – impulsionaria Vladimir a ver e buscar Miranda em César, fato que não seria inédito: “En ocasiones había visto reaparecer esos rasgos, había perseguido en gente desconocida fragmentos de Miranda” (PONTE, 2018, p. 42). Segundo Richard Miskolci (2017, p. 34-35), somos sociabilizados dentro de um regime de “terrorismo cultural” no qual o medo da violência é a forma mais eficiente de imposição da heterossexualidade compulsória. Nesse processo, condutas majoritárias como a heteronormatividade são introjetadas por homossexuais, muitas vezes provocando a homofobia internalizada³⁴. Em Vladimir, tal sentimento teria permanecido escondido, mas pronto a manifestar-se. Ao encontrar César, a materialização do desejo reprimido em sua juventude atuaria como fonte tanto de prazer quanto de medo e culpa:

34 Homofobia interiorizada, ou Homofobia Internalizada, é o medo ou repulsa da própria homossexualidade. Por não ser reconhecida pelo próprio indivíduo, esse medo, rejeição e desvalorização são frequentemente projetados de forma inconsciente.

El viejo miedo a cruzar cuartos oscuros no estaba perdido del todo. Regresaba con todo lo que pudiera asociársele: miedo a mirar debajo de la cama, a dejar un espejo a solas, miedo a cerrar los ojos y ver, miedo a abrir los ojos... (PONTE, 2018, p. 122)

Retornando do passado, tais sentimentos negativos seriam exteriorizados em atos de autoperseguição, autocondenação e autossabotagem. O próprio Vladimir poderia ter rasgado os próprios livros, gravado a palavra *maricón* na parede de seu apartamento e escondido o livro com o trecho sobre Cayo Puto que depois reapareceu misteriosamente. Também existe a possibilidade de que nenhum dos fatos narrados por Vladimir tenha ocorrido, já que ninguém mais os testemunhou. Talvez a busca inconsciente por punição e reparação, algo movido pelo remorso, seja o que leva Vladimir a aterrorizar a si próprio e a se expor indo até o “ministerio de la guerra después de la guerra”, ação que até o oficial que o recebe questiona: “¿Y si no hay nada de loucura en él [...] qué significa que alguien haya venido?” (PONTE, 2018, p. 92). Nesse caso, o protagonista seria assombrado por seu eu reprimido. Como afirma Robert Miles, “o Gótico geralmente representa o eu achando-se desapossado em sua própria casa, em uma condição de ruptura, disjunção, fragmentação” (MILES, 2002, p. 3 apud PUNTER; BYRON, 2004, p. 40, tradução nossa³⁵).

No entanto, por mais assertiva que essa interpretação possa parecer, é insuficiente para explicar e/ou justificar alguns elementos e correlações existentes no romance que não podem

35 Do original: “the Gothic generally represents ‘the self finding itself dispossessed in its own house, in a condition of rupture, disjunction, fragmentation’” (MILES, 2002, p. 3 apud PUNTER; BYRON, 2004, p. 40).

ser explicados por uma lógica naturalista. Independentemente da interpretação a que se chegue, o fato de Vladimir viver dentro do “armário”³⁶, a violenta reação contra a homossexualidade que presenciou e vivenciou no internato e a posição que assumiu para se salvar são os fantasmas que o assombram e regulam sua identidade marginal e sem lugar:

Vladimir había sido el único amigo masculino cuyo nombre la familia autorizara a la hora de encargar las coronas mortuarias. Inscripto junto al de Susan, los dos podían pasar como un matrimonio. “Y vas a prestarse a esa farsa...”, le reprocharon los amigos desahuciados. (PONTE, 2018, p. 13)

O preço que paga pela aceitação social é um isolamento e uma solidão idênticas a de Miranda antes de suicidar-se e que o faz flunar pela cidade carregando nas costas uma mochila com todos os pertences. De certa forma, César e Miranda *são e não são* a mesma pessoa, assim como a palavra *maricón* escrita na parede do apartamento e a escrita no armário do internato não deixam de ser a mesma inscrição *para e em* Vladimir e a barca da Inquisição e Cayo Puto nos remetem tanto a Cayo Hueso/Key West – um dos destinos das barcas no êxodo de Mariel – quanto ao caminhão da polícia que leva os homossexuais detidos no cemitério. “Como Freud, citando Schelling, explica, inquietante/estranho/infamiliar é o nome para tudo o que [de acordo com a convenção social] deveria ter permanecido... secreto e escondido,

36 Segundo Sedwick (2007), “o ‘armário’ é um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores. [...] O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays [...] em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora.

mas veio à luz” (PALMER, 2016, p. 3, tradução nossa³⁷). Não é à toa que, em sua primeira incursão à necrópole, antes de se deparar com César, o que mais chama a atenção de Vladimir é:

La estatua de un ángel, uno de los muchos ángeles del cementerio, se alzaba con dificultad de la tumba que marcaba. Un viento venido de otro mundo le removía los cabellos de piedra y el ángel sellaba sus labios con un índice. Parecía tratarse del guardián de algún secreto. (PONTE, 2018, p. 30)

A figura do anjo no cemitério parece direcionar Vladimir para a quebra/destruição dos segredos e medos introjetados e reprimidos, para um exercício de lembrar (o passado). Em espanhol *revivir*, também relaciona-se com o ato de retomar a vida; a palavra em inglês *to remember*, remete-nos à membros cujos pedaços precisam ser colados/costurados/cicatrizados para voltarem a formar um corpo (individual ou político) completo/inteiro; em português, *recordar*, de acordo com a etimologia latina, significa colocar algo de volta ao coração. Paralelo ao passado fantasmagórico individual/subjetivo de Vladimir, temos a presença fantasmagórica do passado histórico/coletivo de Cuba, como evidenciado pela passagem: “Me preguntaste si el pasado puede volver [...] ¿Crees que si volviera iba a tocarse estrictamente tu cuota personal?” (PONTE, 2018, p. 167). O romance mostra-se pendular e cíclico à medida que tudo parece estar interligado e novamente disponível por meio de uma série de correspondências que o último sonho de Vladimir evidencia de maneira explícita:

37 Do original: “as Freud, citing Schelling, explains, ‘The unheimlich is the name for everything that [according to social convention] ought to have remained... secret and hidden but has come to light” (PALMER, 2016, p. 3).

Los rostos de los condenados, irreconocibles tras la brea y las plumas, cruzaban el reverso de pantalla de un cine de mala muerte. Un vehículo a ratos barca de la Inquisición y a ratos camión policial, llevaba a los condenados hasta la plaza donde arderían. Y, mientras daban lectura a los cargos (“amujerados”, alcanzó a escuchar él), uno de los verdugos no encontró mejor entretenimiento que la destrucción de algunos libros. (PONTE, 2018, p. 169)

Assim como os ladrões de túmulos, o protagonista desenterra seus mortos e, com eles, o passado e as perseguições aos homossexuais que a história oficial tenta apagar e esquecer – verdadeiro temor e assombração a ser resolvida, que povoa tanto o imaginário social quanto os sonhos/pesadelos e o inconsciente de Vladimir: “¿No encuentras ninguna relación entre tu sueño y la visita que hiciste al ministerio?¿O piensas que no llega a interceptarse lo que hacen dentro de esa villa y lo que ocurre en el cayo cada vez que alguien lo sueña?” (PONTE, 2018, p. 166). Apesar da possibilidade de ser novamente preso e levado pela polícia na “barca da inquisição contemporânea”, Vladimir termina encontrando-se, identificando-se, assumindo-se: “ese grupo al que pertenecían Renán, Criatura, él mismo [...] ese grupo compartía un mismo sueño. El objeto de sus búsquedas, Vladimir no sabría enunciarlo [...] Había sido elegido por un sueño” (PONTE, 2018, p. 168). Mais tarde resolve retornar ao cemitério, decisão análoga à que Criatura lhe solicita: “Subir o no a la barca” (PONTE, 2018, p. 167), que significa não somente a remissão de sua culpa, mas uma libertação dos fantasmas e traumas do passado e a aceitação de sua sexualidade e de si mesmo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ALMENDROS, Nestor ;JIMÉNES-LEAL, Orlando. *Conducta Impropia*. Madri: Editorial Playor, 1984.
- ARENAS, Reinaldo. *O mundo alucinante*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BORCHMEYER, Florian. *Havana: arte nuevo de hacer ruinas*. Produção: Matthias Hentschler. Berlin: Raros Media, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Tradução de Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés, 1992.
- CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Tradução de Flávia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CASTRO, Fidel. Discurso en XVI Congreso de la CTC. Havana: [S.n.], 28 feb., 1990. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html>. Acceso en: 03 ene. 2020.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Organização e Tradução). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000. [Coleção Estudos Culturais, 3].
- DE FERRARI, Guillermina. Estudio Crítico. In: PONTE, Antonio José. *Contrabando de Sombras*. Nederland: Bokeh, p. 173-198, 2018.
- DÍAZ INFANTE, Duanel. La revolución congelada. *Dialécticas del Castrismo*. Madrid: Editorial Verbum, 2014.

- ESTÉVEZ, Abilio. *Os palácios distantes*. Tradução de Bárbara Guimarães. São Paulo: Globo, 2004.
- FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais do XV Encontro da ABRALIC*, Rio de Janeiro: Dialogarts, UERJ, p.1-11, 2016. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 29 nov. 2020.
- FRAUNHAR, Alison. Las ruinas de la modernidad: la Habana imaginaria. *Revista Estudios* v. 20, n. 40 jul./dic., p. 334-355. Universidad Simón Bolívar, 2012.
- GIRARD, René. *The scapegoat*. Baltimore: Johns Hopkins. University Press, 1986.
- GUEVARA, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre en Cuba*. San salvador, El Salvador: Repositorio Institucional de la Universidad de El Salvador, 1965. Disponible en: http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/9704/1/Revista_La_Universidad_12bc14.pdf. Acesso em: 05 ene. 2020.
- HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana. Writing the Special Period: An Introduction. In: HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana (Ed.). *Cuba in the Special Period - Culture and Ideology in the 1990s*. New York: Palgrave MacMillan, p. 1-18, 2009.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam. *Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica*. [S.l]: UNED, Revista Signa, v. 19, ene. 2010. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6237>. Acesso em: 03 ene. 2020.
- LOSS, Jacqueline E. Review of *Contrabando de sombras* by Antonio José Ponte. *World Literature Today*, v. 77 n. 2, p. 145-146, 2003.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. Cuba: (im)possibilidades cuir na era da tolerância. In: SPITZNER, Marcelo. *Gêneros e Sexualidades Dissidentes ou Queer/Cuir/Quir nas Américas: artes, políticas e escrituras- contextualização e apresentação*. Revista *UNI LETRAS*, v. 39 n. 2, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MILES, Robert. *Gothic Writing, 1750-1820: a Genealogy*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, UFOP, 2017. [Série Cadernos da Diversidade, 6].
- NOLLA, Maite Villoria. *Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de Máscaras.: Cuadernos de Literatura*, v. XXI, n. 41, p. 268-287, 2017. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439852078018>. Acesso em: 06 ene. 2020.
- PADURA FUENTES, Leonardo. *Máscaras*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PALMER, Paulina. *Queering Contemporary Gothic Narrative 1970-2012*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- PONTE, Antonio José. *Contrabando de Sombras*. Nederland: Bokeh, 2018.
- PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. *Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler*. Florianópolis: Rev. Estud. Fem., v. 10, n. 1, p. 155-167, jan. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100009/8771>. Acesso em 05 jan. 2020.
- PUNTER, D.; BYRON, G. *The Gothic*. London: Blackwell, 2004.
- SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos; ARAS, Lina Maria Brandão de. Gênero e revolução: o novo homem e a nova mulher na revolução cubana. III Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais Olhares Diversos sobre a diferença, 2011. Disponível em: <http://itaporanga.net/genero/3/01/18.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2020.
- SAVOY, Eric. The face of the tenant; a theory of American Gothic. In: MARTIN, Robert K. *American Gothic: new interventions in a national narrative*. Iowa: University of Iowa Press, 1998.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 28, p. 19-54, jun., 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- SEVCENKO, Nicolau. Tradição Oral no Mundo Digital. In: *História falada: memória, rede e mudança social*. Coordenadores Karen Worcman e Jesus Vasquez Pereira. São Paulo: SESC SP, Museu da Pessoa, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- SILVA, María Guadalupe. *El dragón en la biblioteca: Lezama Lima y la literatura cubana: 1948-2002*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2019.

VALDÉS, Zoé. O nada cotidiano. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Record, 1997.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ZANINI, Claudio. Monstro. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/m/monstro/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

07

**O GÓTICO E O NARRADOR NÃO NATURAL EM
“MEMÓRIAS DE UMA FORÇA” DE EÇA DE QUEIRÓS¹**

Antonio Augusto Nery
Xênia Amaral Matos

Recebido em 04 abr 2022.

Aprovado em 07 set 2022.

Antonio Augusto Nery

Doutor em Letras (Literatura Portuguesa), pela Universidade de São Paulo, 2010.

Professor Associado de Literatura Portuguesa na Graduação e na Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Participa como líder dos seguintes grupos de pesquisa, desde suas criações: Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR, 2012), Cenáculo (UEL, 2017) e Camilo Castelo Branco (UNESP, 2019), além de ser pesquisador, desde 2014, do grupo Eça (USP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8807413340607401>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7561-7804>.

E-mail: gutonery@hotmail.com.

Xênia Amaral Matos

Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Doutora em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) pela Universidade Federal de Santa Maria, 2020.

Pesquisadora no Grupo Eça (USP) desde 2020.

1 Título em língua estrangeira: “The gothic and the unnatural narrator in “Memórias de uma força”, by Eça de Queirós”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7305441669506969>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7022-7337>.
E-mail: xenia.am.matos@gmail.com.

Resumo: Diferentemente do que ocorreu na Inglaterra, de acordo com Maria Leonor Machado de Sousa (1979), a literatura gótica em Portugal é uma tradição timidamente explorada pelos escritores ao longo dos anos. Todavia, a ideia não exclui o fato de que grandes escritores, como Eça de Queirós (1845-1900) tenham dialogado com essa estética. Considerando a narrativa curta, “Memórias de uma força”, publicada por Eça em 1867 e coligida no volume póstumo *Prosas Bárbaras*, de 1903, o objetivo deste estudo é analisar a presença de elementos góticos na composição do texto, mais especificamente, a voz narrativa incomum que conduz o enredo, a própria força que dá título à ficção. Assim, averiguar-se-á de que modo essa narradora configura-se como uma voz narrativa “não natural” encontrada na literatura oitocentista. Para tanto, considerar-se-á as proposições de Richardson (2006, 2012) e Alber (2011) sobre a narratologia e as *unnatural voices*, bem como as reflexões críticas de Stevens (2000), Punter e Byron (2004) e França (2017) sobre o gótico.

Palavras-chave: Eça de Queirós. “Memórias de uma força”. Narrador. *Unnatural voices*. Gótico.

Abstract: Differently from what occurred in England, according to Maria Leonor Machado de Sousa (1979), gothic literature in Portugal is understood as a shyly tradition explored through the years. However, this idea does not exclude the fact that famous writers, such as Eça de Queirós (1845-1900), have dialogued with that aesthetics. Considering the short narrative, “Memórias de uma força”, published by Eça de Queirós in 1867 and posthumously republished in *Prosas Bárbaras* (1903), the aim of this study is to

analyze gothic aspects in the narrative composition, more specifically, the uncommon voice that manages the plot, the hanging gallows mentioned in the title. Thus, it will be studied how this narrator is arranged as an unnatural voice found in the eighteenth-century literature. To do so, it will be mentioned the ideas developed by Richardson (2006, 2012) and Alber (2011) about narratology as well as unnatural voices; in addition the critical arguments about Gothic expressed by Stvens (2000), Punter and Byron (2004), and França (2017) will be explored.

Keywords: Era de Queirós. “Memórias de uma força”. Narrator. *Unnatural voices*. Gothic.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Costumeiramente, a organização de uma narrativa é associada a certas características tidas como “padrões”: um narrador, o qual adota um ponto de vista, relata uma história, que se passa num período de tempo histórico bem como presume um tempo para que ocorram as ações, povoadas por personagens humanos ou não, com a capacidade de agir dentro dela, sendo eles e seus atos ocorridos em determinados espaços. Algumas narrativas consagradas pelo público e pela crítica, como por exemplo *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert (1821-1880), conseguem, de fato, satisfazer essa noção. Por outro lado, algumas narrativas, como *The Unnamable* (1953), de Samuel Beckett (1906-1989) e *La Jalousie* (1957), de Robbe-Grillet (1922-2008), rompem com essa estrutura. Na obra de Beckett, por exemplo, não há um enredo bem definido e sim um narrador, o próprio “inominável” do título, que possui um discurso fragmentado e dúbio, além de não conseguir narrar uma ação em si. Em *La Jalousie*, um

narrador, sem nome ou caracterização física, relata seu ciúme e desconfianças sobre a esposa. A forma com que essa voz conta a história inclui narrações repetitivas de uma mesma cena, na qual há mudanças de perspectiva ou de rumos da ação, rompendo com o modo de relatar no qual o narrador apenas acompanha o desenrolar da ação.

Se as narrativas conservadoras (em termos de organização de suas instâncias) são muito bem compreendidas pela narratologia gennetiana, a outra parte tem sido estudada pela *Unnatural Narratology*: uma visão analítica focada nas narrativas “não naturais” (em livre tradução do termo *unnatural*). Brian Richardson identifica essas narrativas como

[...] those texts that violate mimetic conventions by providing wildly improbable or strikingly impossible events; they are narratives that are not simply nonrealistic but antirealistic. Much postmodern fiction falls under the rubric of the unnatural, but the category is much larger than this. (RICHARDSON, 2012, p. 95)

Dessa forma, segundo Richardson (2012), diferentes pesquisadores da área concordam que as “narrativas não naturais” têm raízes na fábula, nos contos de fada e nas narrativas épicas.

Num estudo diacrônico, Jan Alber (2011) aponta que muitos elementos não naturais, como cenários, personagens e eventos, foram convencionalizados e naturalizados na literatura, ocasionando inovações: “[...] I suggest that development of new genres closely correlates with the naturalization or conventionalization of unnatural segments” (ALBER, 2011, p. 63). O autor exemplifica que foram os contos de fadas que

abriram para a ficção gótica a possibilidade de representação do sobrenatural, convencionalizando-o nessa literatura. Para Alber (2011), no pós-modernismo, o não natural se diferencia por ser aquilo que foge ao humanamente possível, causando uma sensação de estranhamento e surpresa. É por esse motivo, por exemplo, que o vampiro em *Dracula* (1987), de Bram Stoker (1847-1912), é aceito sem hesitação pelo leitor, enquanto os narradores de Beckett ou Robert-Grillet causam tanto impacto.

Tendo em vista essa nova abordagem da narratologia, há um desdobramento do conceito de *unnatural* para a análise isolada dos elementos narrativos, como o estudo das *unnatural voices* (narradores não naturais, em livre tradução), do *unnatural time* (tempo não natural, em livre tradução), do *unnatural spaces* (espaços não naturais, em livre tradução). Especificamente sobre os narradores, Richardson (2006) os classifica como aqueles capazes de adulterar ou destruir o pacto mimético: “no more can one assume that a first person narrator would resemble a normal human being, with all its abilities and limitations (excepting, of course, a never-remarked-upon ability to produce a highly narratable story that reads just like a novel)” (RICHARDSON, 2006, p. 1). Assim, alguns exemplos são elencados:

In addition to the demented narrators of Beckett or the mute storytellers in Calvino's *The Castle of Crossed Destinies* (1969), we find, to note only some of the most prominent cases, voluble corpses (Beckett's "The Calmative," 1946), impossibly eloquent children (in John Hawkes' *Virginie: Her Two Lives*, 1981), a ghost whose narrative is unreliable in Kurosawa's *Rashomon* (1951), sophisticated storytelling animals (a

horse in John Hawkes' *Sweet William*, 1993), the Cretan Minotaur in Borges's "The House of Asturion"(1949), a disembodied voice that narrates compulsively (Beckett's *The Unnamable*), a mind that can perceive the unspoken thoughts of many others (Rushdie's Saleem Sinai, 1981), a television set that appears to display the confused memories of the protagonist (Grass's *Local Anaesthetic*, 1969), a cybernetic device that allows one person to experience virtually the perceptions of another (Gibson's *Neuromancer*, 1984), and even storytelling machines (in Stanisław Lem's *The Cyberiad*, 1967). (RICHARDSON, 2006, p. 3)

Na visão do autor, esses narradores descendem das inovações feitas ao longo do século XVIII e XIX, como o início do discurso indireto livre, presente na narrativa de Jane Austen, o narrador não confiável, como em *Memórias do Subsolo* (1864), de Dostoiévski (1821-1881), e os insólitos narradores que voltam da morte para dar seu testemunho, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis (1839-1908).

Um exemplo de escrita literária do século XIX com um narrador incomum é o conto "Memórias de uma força", publicado originalmente em 1867 por Eça de Queirós no jornal *Gazeta de Portugal*, e coligido postumamente por Luís de Magalhães, em 1903, no volume *Prosas Bárbaras*. Nessa narrativa, de modo extremamente mórbido e influenciado pelo gótico, uma força relata sua trajetória de vida. Para o leitor pouco familiarizado com a produção queirosiana, o conto surpreende por escapar totalmente das convenções Realistas-Naturalistas que guiaram as produções mais conhecidas do escritor. Mesmo assim, tanto

para os leitores assíduos de Eça; quanto para os “leitores principiantes”, o simples fato do narrador ser uma força é deveras surpreendente, ainda mais por se tratar de uma escrita pertencente àquele período histórico. Nesse sentido, o presente estudo visa compreender os elementos góticos desse escrito e a composição desse narrador queirosiano, verificando o modo como ele integra o grupo de *unnatural voices* oitocentistas.

Antes de adentrar a análise em si, cabe a retomada do conceito duma característica do conto que não pode passar despercebida: o gótico. Essa tradição literária é um fenômeno do século XVIII, mais precisamente da Inglaterra. *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, é a primeira narrativa do gênero e foi publicada pela primeira vez em 1764. O subtítulo da narrativa contava com a expressão “*a Gothic Story*”, conduzindo o termo “gótico”, já presente em outros contextos², à literatura. Entretanto, mais do que isso, em prefácio à segunda edição de *The Castle of Otranto*, o escritor expôs algumas características desse estilo, indicando que era “an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern” (WALPOLE, 2001, p. 9). Dessa forma, Walpole dita não somente uma qualidade do seu romance, mas também algo comum às narrativas góticas do século XVIII, a hibridez, pois esses escritos carregavam a “mescla [do] romanesco medieval e

2 E. J. Clery (2002) traz algumas elucidações sobre a etimologia da palavra “gótico”. De acordo com o pesquisador, o termo nomeou o povo bárbaro dos visigodos, cujas ações assombravam o Império Romano com delitos, saques e mortes, gerando uma aura negativa em torno deles. Na Grã-Bretanha do século XVI, a palavra também foi associada a períodos históricos, como na época da Reforma Protestante: “it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past” (CLERY, 2002, p. 21). Ainda, o autor traz o sentido linguístico da palavra: gothic é um termo derivado do substantivo goth, na língua inglesa, designava algo obsoleto, ultrapassado ou estranho.

[do] romance de vida e costumes cotidianos, povoando castelos e abadias com personagens que portam trajes de época, mas pensam sentem e agem de acordo com os ideais setecentistas” (VASCONCELOS, 2002, p. 128). Com o passar dos anos, o gótico expandiu-se para além daquele contexto, sendo bem recebido na Alemanha, na Irlanda, nos Estados Unidos, etc; num movimento que manteve algumas características desenvolvidas em Walpole no gótico inglês, além de criar e adaptar outras.

Ao fazer um estudo dessa estética, David Stevens (2000) observa algumas características recorrentes, tais como: a) fascinação pelo passado; b) gosto pelo sobrenatural; c) ênfase na psique das personagens; d) representação ou simulação do medo, horror, macabro e sinistro; e) os espaços exóticos; e f) gosto por narrativas moldura³ ou, ainda, os múltiplos narradores. Numa argumentação semelhante, David Punter e Glennis Byron (2004) esquematizam o gótico em torno de alguns temas, motivos e tópicos recorrentes, como: o castelo assombrado; o monstro; o vampiro; a perseguição e a paranoia; o estranho (no sentido freudiano); o abuso; a alucinação e o vício; e a escrita feminina gótica. Para os autores, recapitular tais qualidades “allow for the tracing of the development of key motifs over the centuries and suggest the connections between these frequently quite disparate texts” (PUNTER; BYRON, 2004, p. X).

Por sua vez, também alinhado a esse modo de compreensão do gótico, Júlio França apresenta a tradição como uma escrita

3 De acordo com o *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008), a narrativa moldura (em inglês *frame narrative*) é aquela em que uma segunda história é incluída numa primeira, criando um efeito de uma “história dentro de outra”. Assim, ocorre uma estrutura narrativa na qual uma ação principal está embutida em outra ação secundária, a própria moldura.

“estetizada e convencionalista” (FRANÇA, 2017, p. 24). Sendo assim, na visão do estudioso brasileiro, o gótico baseia-se na repetição de elementos convencionais referentes à configuração do espaço, do tempo e das personagens. Segundo o autor, o gótico é ambientado em “espaços narrativos opressivos” (FRANÇA, 2017, p. 24) – os *loci horribiles* –, causadores de sensações como desconforto, estranhamento, medo e pavor. Para França, o tempo, nessas ficções, é marcado pela presença fantasmagórica do passado no presente, esmaecendo as delimitações cronológicas. Já no que compete às personagens, França expõe que elas geralmente são monstros ou monstruosas, moldadas tanto por distúrbios psicológicos, sociedades disfuncionais, contextos familiares opressivos, etc.

Contudo, por mais convencionalista que o gótico seja, tais características não são uma exclusividade dessa estética. Por exemplo, os *loci horribiles* e as personagens monstruosas podem ser encontradas na literatura clássica. Contudo, ao serem colocadas em “conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com o objetivo expresso de produzir [...] medo e suas variantes, esses três aspectos [a personagem monstruosa, os *loci horribiles* e o tempo fantasmagórico] podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica” (FRANÇA, 2017, p. 25).

Por sua vez, no contexto da tradição literária gótica, num primeiro olhar, Portugal parece não ter uma extensa produção. Entretanto, Maria Leonor Machado de Sousa, em *O horror na literatura portuguesa* (1979), argumenta que o gótico se faz presente de modo difuso, sendo associado a outras tradições, como o Romantismo. No caso específico da estética Realista, a

pesquisadora propõe que tanto Eça de Queirós, quanto a Geração de 70 aproveitaram elementos do gótico, como o horror. Sousa (1979) considera *O mistério da estrada de Sintra* (1870), escrito por Eça em parceria com Ramalho Ortigão (1836-1915), uma demonstração da influência do gótico nesse meio. Para a autora, Eça foi ainda “tipicamente gótico nos contos *O defunto*, *A aia*, *O tesouro* e *Engelberto*” (SOUSA, 1979, p. 67), pois tais narrativas remetem aos “ingredientes fundamentais do romance do século XVIII” (SOUSA, 1979, p. 67).

Outro pesquisador que percebe, em Eça, uma nuance sombria é Ernesto Guerra da Cal. Em *Língua e Estilo de Eça de Queirós* (1969), o autor ressalta na prosa queirosiana uma corrente léxica não realista e a relaciona às leituras de Charles Baudelaire (1821-1867) e da literatura alemã, como de Heinrich Heine (1797-1856) e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822):

Outra corrente léxica presente nestas páginas [em especial *Prosas Bárbaras*], que denuncia a influência baudelairiana que Eça sofreu nessa época é o das “phosphorescences de la pourriture”, o vocabulário da podridão e enfermidade da carne [vindo de Baudelaire] [...]. E também se encontram nessas páginas outras afluências verbais, que eram ainda mais desusadas que as anteriores no estreito ambiente literário do ultra-romantismo português. Uma delas, a terminologia das ciências difundida então pelas obras de Darwin, Huxley e Heckel e pelas revistas científicas; a outra oriunda da mitologia, do folclore e das tradições populares germânicas – terminologia esta de origem romântica que chegou a Eça através de traduções de Heine e Hoffmann. Todo êste léxico de tão diversas procedências, ativado por verbos

de um sentido violento, dramático e uma sintaxe que rompia com todas as regras – sacrossantas – do purismo vernáculo, só podiam causar surpresa e escândalo. (CAL, 1969, p. 86-87)

Nesse contexto, foi comum o uso, em diferentes textos queirosianos “de palavras tópicas do período baixo-romântico [...] [como] morte, túmulo, sudários, medo, horror, trevas, espectros, aparições, uivos, coveiro, chuva, vento, névoa, agonia, carrasco, mochos, corujas, milhafres, abutres, etc [...] todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, espectral e misterioso” (CAL, 1969, p. 85).

Muito antes de Sousa e da Cal dedicarem um olhar para o sombrio em Eça, Jaime Batalha Reis, ao escrever a introdução à primeira edição de *Prosas Bárbaras* (1915), destacou nuances que podem ser associadas à essa estética na composição literária do escritor. Reis declara que, ao longo da criação desses escritos, composta por textos escritos muito anteriores à data de lançamento, Eça de Queirós foi leitor assíduo de Heine, Hoffman, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe (1809-1849). Através de Heine e Hoffman, Eça entrou em contato com a imaginação das lendas germânicas, que lhe legaram fórmulas “grotescas e fantásticas” (REIS, 2015, s.p.). Segundo Reis, o escritor interessou-se pela “simetria da forma, o mistério e o fantástico” (REIS, 2015, s.p.), revelados por Charles Baudelaire. Também atuaram sobre seu imaginário as leituras de Poe, em especial, os contos, que lhe chegaram através das traduções feitas pelo próprio Baudelaire. Edgar Allan Poe, na visão de Reis, fascinou diferentes escritores, como Eça, pela “nitidez fria” (REIS, 2015, s.p.) da escrita e por sua “forma lógica lapidar” (REIS, 2015, s.p.).

Tendo em vista as considerações da crítica, é possível dizer que, em Eça, o gótico é uma característica com nível de presença variável, a qual também pode entrecruzar-se com outras estéticas, como o Realismo, o trágico, o grotesco, etc. No contexto, o entrecruzamento com o gótico só é possível, uma vez que essa tradição literária possui um espaço discursivo próprio, capaz de ser incorporado por diferentes textos literários. Conforme percebido por Stevens (2000), Punter e Byron (2004), bem como por França (2017), esse tipo de ficção é permeada por convenções e, nesse sentido, é plausível o pensamento de que seus traços principais adentrem as obras literárias de diferentes modos, incluindo ficções que não pertencem diretamente à essa estética.

Sendo assim, esse processo recupera a noção de *topoi*, os quais são, para E. R. Curtius, “clichês de emprego universal na literatura” (CURTIUS, 2013, p. 109). O conceito vem do grego *koinoi topoi*, a qual significa espaços (*topoi*) comuns (*koinoi*); já no latim é *loci communes* (lugares-comuns, em português). Na antiguidade clássica, os *topoi* tinham um papel retórico, sendo vistos como “argumentos aplicáveis aos mais diferentes casos. [...] temas ideológicos apropriados a quaisquer desenvolvimentos ou variações” (CURTIUS, 2013, p. 108). Por sua vez, Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes (1987) expandem os *topoi* para diferentes apresentações possíveis: uma locução, uma frase ou uma proposição. Sendo assim, são entendidos como um tema pensado dentro de uma forma e, nesse contexto, “o que conta é a evidência do *já (mil vezes) ouvido*; de modo que uma forma muito codificada, [...] pode parecer-me original se ainda não a conhecer” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 273, grifos dos autores). A hipótese aqui levantada é a de que na produção queirosiana, torna-se

possível reconhecer *topoi* góticos, os quais estão mesclados a outros discursos. Nesse sentido, ao longo da análise de “Memórias de uma forca”, a noção de *topoi* góticos será utilizada para compreender as estratégias narrativas empregadas no conto.

ENTRE MORTOS, CORVOS E CARRASCOS: A NARRATIVA DA FORÇA

O conto “Memórias de uma forca” inicia com um primeiro narrador, que não se apresenta ou tampouco se nomeia, informando a obtenção “por um modo sobrenatural” (QUEIRÓS, 2009, p. 107) de dois manuscritos “Memórias dum átomo” e os “Apontamentos de viagem de uma raiz cipreste”, nos quais uma forca “apodrecida e negra” (QUEIRÓS, 2009, p. 107) narra sua história. Conforme anteriormente apresentado nas palavras de Stevens (2000), o gótico possui como característica o *tópos* da narrativa moldura, ademais, ao apresentar a primeira narrativa, o conto organiza uma sombria atmosfera de suspense e de mistério, que suscita no leitor uma curiosidade sobre a identidade desse narrador. A afirmação do narrador sobre a origem sobrenatural dos manuscritos abre o conto, preparando o leitor para receber a informação de que a segunda história será narrada por algo incomum. Ademais, a escolha por uma forca, objeto cruel e lúgubre, por si só consegue retomar o campo semântico relacionado ao gótico. O primeiro narrador também informa que transcreverá a narrativa sobrenatural, cujos parágrafos recebem aspas, demonstrando uma seleção feita por ele⁴. Conforme

4 Embora as regras da ABNT sugiram a retirada das aspas duplas em citações longas, neste trabalho optou-se por mantê-las a fim de preservar as escolhas originais do texto queiroisiano. Como utiliza-se o texto transcrito no volume *Contos I* (2009), editado por Marie Hélène Piwink, integrante das Edições Críticas das obras de Eça de Queirós, consideraram-se as aspas angulares presentes nessa obra.

explicado por Richardson (2006), os narradores não naturais são as vozes que rompem com o pacto mimético. Nesse sentido, a presença dessa moldura introdutória, com um narrador que se pressupõe próximo ao humano, suaviza a passagem de uma voz para outra, amortizando o impacto no leitor.

Na sequência, a força inicia sua história de maneira idílica, remontando ao passado, quando ainda era um carvalho numa floresta: “[Na mata] Tinha a religião do sol, da seiva e da água” (QUEIRÓS, 2009, p. 108). A apresentação bela da mata e de sua vida nesse lugar, contrastará com a terrível função vindoura da madeira. Embora ambientado em um lugar iluminado e sonorizado pelo canto dos rouxinóis, o carvalho percebe-se, desde pequeno, “triste e compassivo” (QUEIRÓS, 2009, p. 108), numa caracterização que se opõe ao restante da floresta, deixando entrevisto que a árvore sofreria em sua futura função.

Ao ser cortado e levado à cidade, o carvalho se dá conta de que será uma força:

<<Fiquei inerte, dissolvido na afiliação Ergueram-me. Deixaram-me só, tenebrosa, num campo. [...] O meu destino era matar. [...] Eu ia ser a eterna companheira das agonias. Presos a mim, iam balouçar-se os cadáveres, como outrora as verdes ramagens orvalhadas!

Eu ia dar esses negros frutos: os mortos!

<<O meu orvalho seria de sangue. Ia escutar para sempre, eu a companheira dos pássaros, doces tenores errantes, as agonias soluçantes, os gemidos de sufocação! As almas ao partir, rasgar-se-iam nos meus pregos. Eu, a árvore do silêncio e do mistério religioso, eu, cheia de augusta alegria orvalhada e dos salmos sonoros da vida,

eu [...], sustentando alegremente um cadáver pelo pescoço, para os corvos o esfarraparem! (QUEIRÓS, 2009, p.111)

Ao perceber que dele não será gerada a vida e, sim, a morte, o carvalho fica em um estado de grande tristeza. O tom mórbido de sua narração ajuda, pois, o halo gótico da cena; ademais, o anterior espaço luminoso da natureza, agora é substituído por um campo solitário, próximo a uma cidade, potencializando a aflição do ser. Assim, esse espaço sutilmente retoma características do *tópos dos loci horribiles*, o qual é acentuado à medida que se torna o local de execuções. Nesse excerto também, o carvalho contradiz-se: anteriormente, ele se caracteriza como um ser, que desde sua infância, fora tristonho; nesse momento, queixa-se por ter se tornado uma força, pois sempre fora augusto de alegria. Em sua narração, fica evidenciada a forma explícita com que é representada a morte de seus flagelados: detalhes como o sangue, os corvos comendo as carnes e os pregos são mencionados. Embora esse detalhamento cause espanto e horror, características relacionadas ao gótico; também há um tom poético nas palavras da força. As descrições não destacam os objetos e o modo asqueroso: há uma finalidade de expor melancolicamente os sentimentos do ser. De certa forma, o tom poético recapitula uma característica histórica do gótico, uma vez que suas raízes também estão na lírica. De acordo com Stevens (2000), antes de adentrar a prosa, existiu na Inglaterra do século XVIII, a *graveyard poetry* (poesia de cemitérios, em livre tradução), as quais eram, geralmente, gravadas em lápides. Com forte ênfase na preocupação com a finitude da vida, eram textos permeados pelo sentimento de

melancolia, muitas vezes encorajando e invocando a morte. Tais versos, portanto, ajudaram na criação de “fertile conditions for the development of the gothic” (STEVENS, 2000, p. 15).

Na sequência, ao enforcar a primeira vítima, a força horroriza-se:

<<Vi. Vi livremente. Vi. Dependurado de mim hirto, esguio, com a cabeça caída e deslocada, estava o enforcado! Arrepiei-me!

<<Eu sentia o frio e a lenta ascensão da podridão. Ia ficar ali, de noite, só, naquele descampado sinistro, tendo nos braços aquele cadáver! Ninguém>>. (QUEIRÓS, 2009, p. 112)

Ao se colocar como solitária e amedrontada, a força tenta sensibilizar o leitor sobre sua situação. A descrição detalhada de seu sentimento auxilia nesse processo, que é fortalecido à medida que o narrador continua dando ênfase ao ocorrido:

[...] Anoite vinha lenta e fatal. O cadáver baloiçava-se ao vento. Comecei a sentir palpitações de asas. Voavam sombras por cima de mim. Eram os corvos. Poisaram. Eu sentia as penas imundas; afiavam os bicos; no meu corpo; penduravam-se, ruidosos, cravando-me as garras. <<Um poisou no cadáver e pôs-se a roer-lhe a face! Solucei dentro de mim. Pedi a Deus que me apodrecesse subitamente. Era uma árvore das florestas a quem os ventos falavam! Servia agora para afiar os bicos dos corvos, e para que os homens dependurassem de mim os cadáveres, como vestidos velhos de carne, esfarrapados! Oh! Meu Deus! Soluçava eu ainda, eu não quero ser relíquia de tortura: eu alimentava, não quero aniquilar; era a amiga do semeador, não quero ser a aliada do coveiro! [...] Oh meu Deus, liberta-me deste mal humano tão aguçado e tão grande, que se traspassa a si, atravessa de lado a

lado a natureza, e ainda te vai ferir, a ti, no Céu! Oh! Deus, o céu azul, todas as manhãs, me dava os orvalhos, o calor fecundo, a beleza imaterial e fluida da brancura, a transfiguração pela luz, toda a bondade, toda a graça, toda a saúde, — não queiras que, em compensação, eu lhe mostre, amanhã, ao seu primeiro olhar, este cadáver esfarrapado! <<Mas Deus dormia, entre os seus paraísos de luz. Vivi três anos nestas angústias>>. (QUEIRÓS, 2009, p. 113-114)

A noite traz com ela os corvos e a reflexão da força para que Deus a tire dessa condição. Essas aves despertam na narradora ainda mais medo e asco, sensações que a colocam num estado de análise sobre sua condição. Assim, o próprio medo experienciado pela força retoma uma das principais marcas do gótico: o despertar dessa sensação tanto nas personagens quanto nos leitores. Além disso, sabe-se que, geralmente, o narrador tem uma distância temporal do objeto narrado e é mais comum, portanto, que a narrativa se encontre no passado. Por outro lado, nesse momento, diferentemente de maior parte do conto, o clamor da força é elaborado em partes no presente, como no trecho: “[...] eu não quero ser relíquia de tortura: eu alimentava, não quero aniquilar: era a amiga do semeador, não quero ser a aliada do covheiro! [...]. Ó meu Deus, liberta-me deste mal humano tão aguçado e tão grande, que se traspassa a si, atravessa de lado a lado a natureza, e ainda te vai ferir, a ti, no Céu!” (grifos nossos). Ao tomar esse procedimento, a narrativa presentifica o momento e faz com que o leitor tenha uma experiência mais próxima das vivências e sentimentos da força. Ademais, tal escolha pode ser lida como singular para os padrões do século XIX, tornando o conto rico de significados.

Além de dar continuidade ao tom poético já comentado, o excerto revela a duração do período em que a forca exerceu sua função: três anos. Durante esse tempo, ela se sente abandonada por Deus, mesmo que tenha pedido a ele sua libertação. Ao se encontrar só e numa posição de morte, a forca, de certa forma, remete à figura de Cristo na cruz sentindo-se abandonado pelo próprio Pai. Essa imagem, mesmo que muito sutilmente evocada, ajuda o leitor a se compadecer com o sofrimento da narradora.

Os outros enforcados são descritos com menor ênfase do que o primeiro, dedicando-os apenas curtos parágrafos nos quais a forca apresenta ligeiramente quem foi a pessoa e o motivo da morte, tais como um político, um amante e um ladrão. Ao total, a forca afirma terem sido executadas vinte pessoas. Com o tempo, a forca envelhece: <<Envelheci. Vieram as rugas escuras. [...] Os corvos não voltaram: não voltaram os carrascos. [...] Eu sentia chegar a podridão. Um dia de névoas e de ventos, deixei-me cair tristemente no chão, entre a relva e a humidade, e pus-me silenciosamente a morrer>> (QUEIRÓS, 2009, p. 114-115). De forma semelhante à narração do primeiro enforcamento, a voz troca rapidamente o tempo verbal e passa para o presente, fazendo com que o leitor se aproxime dos sentimentos e vivências da forca:

<<O corpo esfria-me: eu tenho a consciência da minha transformação lenta de podridão em terra. Vou, vou. Oh terra adeus! Eu derramo-me já pelas raízes. Os átomos fogem para toda a vasta natureza, para a luz, para a verdura. Mal ouço o rumor humano. Ó antiga Cíbele, eu vou escorrer na circulação material do teu corpo. Vejo ainda indistintamente a aparência humana, como uma

confusão de ideais, de desejos, de desalentos, entre os quais passam, diafanamente, bailando, cadáveres! Mal te vejo, ó mal humano! No meio da vasta felicidade difusa do azul, tu és, apenas, como um fio de sangue! As eflorescências, como vidas esfomeadas, começam a pastar-me! Não é verdade que ainda lá em baixo, no poente, os abutres fazem o inventário do corpo humano? Oh matéria, absorve-me! Adeus! para nunca mais, terra infame e augusta! Eu vejo já os astros correrem como lágrimas pela face do céu. Quem chora assim? Eu sinto-me desfeita na vida formidável da terra! Oh mundo escuro, de lama e de oiro, que és um astro no infinito — adeus! adeus! — deixo-te herdeiro da minha corda podre>>. (QUEIRÓS, 2009, p. 115)

Contrastando com o restante da narrativa, a descrição da morte da força não é carregada pela tristeza. Semelhante ao momento em que é apresentada na floresta, o tom idílico retorna ao conto. O movimento faz sentido, pois a decomposição é o seu retorno à natureza, sua libertação da interferência humana. No excerto, por sinal, nota-se que, quando o ser humano é mencionado, o tom lúgubre ganha forma de modo a destacar que ele é a maldade do mundo, o culpado por ter maculado a vida do carvalho. Em contraste com a narração dos outros enforcados, a exposição da morte da força é muito mais extensa. Isso significa a importância que a narrativa dá a essa morte e aos sentimentos desse ser. É justamente nessa ênfase que o conto ganha a empatia do leitor, pois demonstra a inesperada sensibilidade daquele objeto. A força racionaliza os processos vividos de forma muito filosófica-existencialista e deixa transparecer que pensa diferente dos que julgaram os enforcados. Assim, por mais que ela tenha características encontradas nos homens, com o raciocínio há uma

clara refutação da ânsia pela destruição e a morte, algo que a narrativa expressa ser inerente à condição humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme dito por Alber (2011), os elementos não naturais causam efeitos incomuns e inovação nas primeiras aparições, porém, à medida que são incorporados por outras produções literárias, tornam-se convencionalizados e abrem espaço para que novos gêneros os explorem. No caso de “Memórias de uma força”, embora o gótico possibilite a representação do sobrenatural e do suspense, a escolha de uma força como narradora obtém um interessante efeito de estranhamento como singularidade estilística, ainda mais quando considerado o período histórico ao qual o conto pertence, o século XIX, momento em que as *unnatural voices* eram pouco exploradas. Nesse contexto, mesmo as narrativas góticas mais consagradas, optam por narradores “tradicionais” e, quando assumem a narração em primeira pessoa, a voz tende a pertencer a um humano. Além disso, no conto queirosiano, a figura do narrador transforma-se ao longo da história: de carvalho torna-se força e, finalmente, passa a ser um elemento em decomposição, absorvido pela terra. Ademais, a oscilação nos tempos verbais passado e presente na narração também figura como outro elemento de destaque na narrativa, os quais aproximam o receptor do sofrimento vivido pelo narrador, um efeito ímpar durante a leitura. Dessa forma, a presença de uma força narradora coloca o conto aqui analisado numa posição de pioneirismo, tanto no âmbito português, quanto na literatura gótica, por se tratar de uma escolha incomum de narrador, a qual, causa surpresa, ainda para o leitor de hoje.

No conto queirosiano, o uso da moldura também reforça os aspectos góticos do escrito, pois, conforme supramencionado, Stevens (2000) elenca essa característica como basilar da tradição. A forma nebulosa com que o primeiro narrador diz ter conseguido os manuscritos também é muito similar ao modo com que outras ficções góticas utilizadoras desse recurso apresentam na obtenção de escritos anteriores. Esse primeiro narrador deixa indícios de um tipo de intervenção na narrativa, as aspas, ao selecionar quais excertos serão levados ao conhecimento do leitor, o que é pouco comum na literatura gótica. Por sua vez, nas narrações da forca, os aspectos psicologizantes, muito ligados a um mórbido sofrimento mental, retomam o interesse pelas mazelas psíquicas, uma questão cara a essa tradição, segundo Stevens (2000).

Além disso, ao comparar as qualidades tecidas na narrativa com as ideias defendidas por Sousa (1979) sobre o gótico lusitano, conclui-se que, ao apresentar um enredo sob os domínios de uma *unnatural voice*, “Memórias de uma forca” é uma obra singular, que revela o potencial artístico da literatura gótica portuguesa, mesmo que essa tenha sido considerada difusa em comparação com a produção numérica de outras literaturas dessa tradição.

REFERÊNCIAS

- ALBER, Jan. The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre. In: ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger (Ed.). *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin/Boston: De Gruyter, p. 41-70, 2011.
- BALDICK, Chris. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: The Oxford University Press, 2008.
- BARTHES, Roland.; BOUTTES, Jean-Louis. Lugar-comum. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Casa da Moeda, p. 267-77, 1987.

- CAL, Ernesto Guerra da. *Língua e estilo em Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1969.
- CLERY, Emma Juliet. The genesis of gothic fiction. In: HOGLE, Jerrold E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, p. 21-40, 2002.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013.
- FRANÇA, Julio. Introdução. In: FRANÇA, Julio. (Org.). *Poéticas do mal: A literatura do medo no Brasil*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 19-35, 2017.
- PUNTER, David.; BYRON, Glennis. *The Gothic*. [S.l.]: Blackwell Publishing, 2004.
- QUEIRÓS, Eça de. Memórias de uma força. In: PIWNIK, Marie Hélène (Ed.). *Contos I: Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós- ficção, não-póstumos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 107-116, 2009.
- REIS, Jaime Batalha. Introdução: na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, E. *Prosas bárbaras*. [S.l.]: LL Library, 2015. Não Paginado. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=tLiBCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_vpt_reviews#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 20 mar. 2022.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University, 2006.
- RICHARDSON, Brian. Unnatural Narratology: Basic Concepts and Recent Work. *Diegesis*. Berlin, v. 1, n. 1, p. 95-103, 2012. Available at: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/112>. Accessed on: 20 Mar. 2022.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O “horror” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/79-79/file.html>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. London: Penguin, 2001.

08

A TRAGEDY DOOMED TO REPEAT ITSELF TIME AND AGAIN: MONSTROUS REPRESENTATIONS IN GUILLERMO DEL TORO'S *THE DEVIL'S BACKBONE* (2001)¹

Gabriel da Fonseca Mayer
Claudio Vescia Zanini

Recebido em 10 abr 2021.

Aprovado em 08 set 2022.

Gabriel Mayer

Bacharel em Letras, Tradução Português e Inglês, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

Membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq); membro do núcleo de estudos G.H.O.S.T. – Gótico, Horror, Onírico, Sobrenatural, Terror (UFRGS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3611193880300788>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7047-9526>

Email: fmayergabriel@gmail.com

Claudio Zanini

Doutorado em Letras, Literaturas de Língua Inglesa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq); pesquisador do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura; membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional; líder do núcleo de estudos G.H.O.S.T. – Gótico, Horror, Onírico, Sobrenatural, Terror (UFRGS)

1 Título em português: “Uma tragédia fadada a se repetir com o tempo: representações monstruosas em *A Espinha do diabo* (2001), de Guillermo del Toro”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9472841676415837>
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3688-324X>
Email: claudio.zanini@ufrgs.br

Resumo: Este artigo analisa representações de monstrosidade no filme *A Espinha do Diabo* (direção de Guillermo del Toro, 2001). Os principais suportes teóricos contemplam questões relacionadas à monstrosidade (ASMA, 2009; COHEN, 1996) e ao mal (CALDER, 2020). A análise aponta a presença de um movimento que veio a tornar-se típico na obra de del Toro, qual seja, a identificação do espectador com personagens de aparência monstruosa e o distanciamento de personagens de aparência humana em vista da monstrosidade maléfica que apresentam ao longo da narrativa. Partimos da hipótese que a personagem de forma não-convencional é humanizada e ganha relevância narrativa, enquanto a figura de forma humana é monstrificada devido a seu comportamento sombrio. Tal dinâmica está ancorada à presença de tropos recorrentes na ficção gótica e no contexto da guerra civil espanhola em que o filme se passa. As complexas relações entre humanidade e monstrosidade presentes na trama forçam o público espectador a questionar e compreender a essência da monstrosidade e ressignificar a humanidade.

Palavras-chave: Guillermo del Toro. Cinema. Monstro. Mal. ficção gótica. *El Espinazo del Diablo*.

Abstract: This article analyzes representations of monstrosity in the film *The Devil's Backbone* (directed by Guillermo del Toro, 2001). The main theoretical support approaches issues related to monstrosity (ASMA, 2009; COHEN, 1996) and evil (CALDER, 2020). The analysis points to the presence of a movement that eventually became typical in del Toro's oeuvre, namely, the viewer's empathic identification with characters that display a monstrous appearance, and a simultaneous detachment from characters

depicted with a human appearance in view of the evil monstrosity they display throughout the narrative. Our hypothesis is that the character whose shape is unconventional is humanized and gains narrative prominence, whereas the human figure undergoes a monstrification process due to its somber behavior. Such dynamic is anchored to the presence of tropes that are recurrent in gothic fiction and to the war context presented in the film. The complex relations between humanity and monstrosity in the plot drive the audience to question and understand the essence of monstrosity and to resignify humanity.

Keywords: Guillermo del Toro. Cinema. Monster. Evil. Gothic fiction. *The Devil's Backbone*.

INTRODUCTION

Monsters have populated the human mind since the dawn of times. Dragons and other tyrannical beasts can be seen in writings as early as the Bible or even drawn on maps to represent the danger of certain sea travels. In his discussion on the development of the concept of “monster” throughout history, Asma (2009) describes how the discovery of ancient fossils of gigantic creatures such as dinosaurs would make people think that beings like those could still exist in some remote corner of the world; after all, unlike today, there was no sense of completion regarding mapping our environment, and in a world that seemed infinite – similar to what outer space seems to us right now –, how could one be certain that a place where monsters dwell did not exist? As soon as monsters became part of fiction, especially in gothic, horror and fantasy stories, they gradually became more popular, particularly due to their presence in mass readings such as Penny Dreadfuls and Pulp Magazines. The

popularity of monsters became evident in cinema as well, and over one hundred and twenty years countless monstrous creatures of all kinds and times have been seen on the screen.

One of the most prominent film directors to delve into the monster subject is Guillermo del Toro. His first feature film, a vampire story called *Cronos* (1993), exploits some of the existentialist potential of vampirism while developing interesting discussions regarding death and family and focusing on the relationship between a grandfather and his granddaughter; the film delivers some violent action, but focuses on complex relationships between the characters, which makes *Cronos* a quite dramatic vampire film.

Del Toro's solid connection to monsters is notable throughout his filmography: all of the eleven films directed by him somehow focus on monsters, be it in regular horror, drama or even a love story – his latest film, *Nightmare Alley* (2021) takes place in a freak show, a space where creatures often seen as monstrous abound. If one of the monster's main functions is to highlight difference (COHEN, 1996, p. 7), then it seems del Toro has a keen interest in the different ones, the outcasts, outsiders, and underdogs. This fascination may be connected to del Toro's own feelings of displacement, an aspect of his life which he has made public in interviews and speeches. The experience of being a Mexican immigrant in the United States has probably directed part of his work as a filmmaker towards discussing bigotry, intolerance and prejudice against differences. In his acceptance speech of the 2018 Academy Award as best film director for *The Shape of Water* – a film which approaches these issues openly, xenophobia included – his first words were, "I am an immigrant" (SAYER; MARTÍNEZ-PRIETO; CRUZ, 2019) discuss the

characteristics and consequences of the emergence of the White nationalist xenophobia in the context of Mexican teachers living in the United States, also describing how Donald Trump's electoral campaign and subsequent federal government underscored such preexistent tension. The presence of strong negative claims against Mexican immigrants in Trump's political discourse is a depiction of a social barrier: "When Mexico sends its people, they're not sending their best [...] They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists..." (LEE, 2015).

The second point to be discussed regarding Guillermo del Toro's feeling of displacement is that of fat phobia, a term that has been used to describe a social phenomenon as encompassing "negative attitudes toward and stereotypes about fat people" (BACON; SCHELTEMA; ROBINSON, 2001, p.252). Among some of the negative effects such social behavior may cause, the authors mention the placement of restrictions "on important aspects of their lives, such as going to school, changing jobs, buying stylish clothes, dating or enjoying a sexual relationship, or even seeking medical care" (p. 252). The authors describe how critical attitudes toward plus-sized people can lead to isolation, like in cases in which they are left out of social relations at school, because "other children are less likely to want them as friends" (p. 252), and can "affect their employment opportunities" (BACON; SCHELTEMA; ROBINSON; 2001, p. 252).

Considering these points and having in mind that the director is a Mexican plus-sized man, possible intersections of interest in discussing the topic of marginalization may be pointed out; another factor to be considered is del Toro's attachment to fantastic narratives, a genre that has been historically marginalized. These

biographical data, easily available on internet movie databases or fan-made websites, are being used here as a means to introduce the presence of monsters and differences in his work through a critical analysis based on theoretical and philosophical texts. It is not our aim to try to prove that del Toro necessarily thought X just because Y happened in his life, but at times in which different social agendas have been given much needed prominence around the world, it seems fair to consider that del Toro's potential social displacement may have contributed to shaping his work, and that significant part of his audience – if not all of it – might be able to connect to del Toro's filmic narratives via their own experiences of displacement.

In view of these preliminary considerations, we will analyze the depictions of monstrosity in del Toro's 2001 film *The Devil's Backbone* (2001), aiming at an understanding of the roles of monsters in this narrative. The film is set in a very specific historical context (the beginning of the Spanish Civil War), just like 2006 *Pan's Labyrinth* (the Spanish Civil War itself) and *The Shape of Water* (the Cold War). Coincidentally or not, these three films with strong historical marks have had remarkably positive reception and critical acclaim. They also share the presence of remarkable monstrous figures, beings whose existences are closely connected to the supernatural, like ghosts, mythical creatures and new species, and also human characters whose monstrosity is moral rather than physical.

Jeffrey Jerome Cohen's *Monster culture (seven theses)* provides the main theoretical background for the analysis of monstrous characters, whereas Stephen Asma's *On Monsters: An Unnatural*

History of Our Worst Fears will inform our understanding of the monsters' forms of interaction with their respective social and cultural environments. Incidentally, Asma addresses notions concerning moral, humanity and corruption, especially when discussing what he calls "criminal monsters," which is a particularly relevant category for the present study. In this sense, Calder's *The Concept of Evil* will provide support to a better understanding of the concept from which those seem to originate: evil.

THEORETICAL BACKGROUND

The concept of monster has changed alongside humankind's view of the environment (ASMA, 2009, p. 123); such changes are reflected not only in the way we see the world, but also in how we see each other, thus interfering with how humanity and inhumanity are perceived. This contributes to explain the historical interest of humankind in teratology, the study of abnormalities in human physiological development. If on the one hand teratological images entail different sorts of repulsion, on the other hand so-called malformations are fascinating and intriguing. The liminal characteristics often linked to monstrous characters seem to engage the human mind in a paradoxical state of simultaneous repulsion and attraction that emulates the Freudian idea of the uncanny; in other terms, the duality of what is familiar and what is not seems to be part of a process that eventually reached the comparison between repulsion and attraction. Cohen (1996) discusses the connection between what he calls "ambient fear" to the popular manifestation of such anxiety in the form of a fascination with monsters; according to him, this interest deals

with “the twin desire to name that which is difficult to apprehend and to domesticate (and therefore disempower) that which threatens,” (p. viii) and the author illustrates such paradox as a dinosaur that simultaneously resembles “[a] velociraptor and Barney” (COHEN, 1996, p. viii). By pointing out such paradox Cohen reinforces how cognitively challenging monsters are, inasmuch as they pose a challenge to categorization.

Cohen postulates that the monster’s unfitness to categories is a sort of freedom, and that maybe, in spite of fearing them, we also envy monsters for being free (1996, p. 17). Either way, monsters have had a central role in representing the fear of the unknown, a way of giving an image to hypothetical creatures our primitive ancestors thought to exist due to traces like fossils and oral traditions being transformed and exaggerated over the years. Asma calls such an image the “ancient monster” (2009, p. 17), and this concept is also aligned to a reality in which humankind struggled to conquer the environment, just as it is the case in examples of explorations of exotic lands, in which people are set in a scenario of survival, of a predator-prey dualism. Asma points out that, in this sense, the exaggeration of oral tradition is useful to the human species for keeping people away from dangerous areas (2009, p. 20): maybe the first time a hunter faced a crocodile, he went back home and told stories about the newly discovered creature; as time went by, the crocodile became larger and more dangerous in each retelling of the story, and, as a consequence, the risk of such predator was underscored, driving those who heard the story away from the location where it took place. The crocodile in the given example fits what Cohen describes as the

“monster of prohibition”, whose existence “demarcate[s] the bonds that hold together that system of relations we call culture, to call horrid attention to the borders that cannot—must not—be crossed” (COHEN, 1996, p. 13). The natural narrative structure that surrounds this kind of monster and the monstrous figure produced in it were factors in shaping what would, one day, become the modern concept of monster.

The example above also hints at a possible connection between the monster and masculinity, an element to be explored in the analysis of *The Devil’s Backbone* presented here; in that regard, Asma argues that “[m]onsters, both real and imagined, are bound up with our feelings of insecurity and our responses to those anxieties. Masculine audacity and bravado is the reflex response to vulnerability.” (2009, p. 25) In this sense, one must remember that, in spite of being evolutionarily successful, before developing traits that favored the survival in the environment, humankind was hardly a predator (EHRENREICH, 1997), being fragile when compared to other animals; such characteristics can be understood as possible sources for feelings of vulnerability, which, by extent, may arouse aggression in response. With this in mind, the tendency toward a reaffirmation of manliness through violence becomes more evident.

Glimpses of the etymology of the word “monster” also illuminate the discussion. The origin of ‘monster’ in the French word ‘monstre’, used in the beginning of the 14th century to describe creatures with congenital deformities (ZANINI, 2019), aligns with the aforementioned notion of teratology and Asma’s concept of “scientific monster” (2009, p. 121), which will be presented further ahead. ‘Monster’ is also connected to the Latin

word “monstrum”, which means “a divine omen,” specially an ill one; “monstrum” is derived from “monere,” which means “to teach,” “to remind of,” “to warn” (HARPER, [c. 2010a]); Cohen agrees with such idea and expands it by claiming that a monster is “that which reveals,” and that “the monster exists only to be read: [...] a glyph that seeks a hierophant” (1996, p. 4).

Accordingly, Asma discusses how non-Christian peoples suffered a monsterring process in the eyes of those who practiced this religion, such as the Persians and the Muslims. The Christian view toward these peoples could be considered a sort of “spiritual deformity” (ASMA, 2009, p. 234), similarly to how Barbarians were seen by the ancient Romans. Therefore, Barbarians embodied spiritual difference, the unknown, and the exotic, which necessarily made them outsiders, thus bad. These are some of the core features of what Cohen calls “monsterizing depiction”, or “normative categories of gender, sexuality, national identity, and ethnicity [that] slide together like the imbricated circles of a Venn diagram”. Cohen goes further and sustains that such process states a logic of master/slave dialectic that defends the subjugation of the monster “by writing the body excluded from *personhood* and agency as in every way different” (COHEN, p. 11, our emphasis). Cohen’s use of the term “personhood” is particularly interesting, for it suggests the human being as a member of an organized society.

The process of depersonalizing a monster via the exacerbation of physical or psychological traits is connected to dehumanization, a recurrent feature in del Toro’s fiction, be it through monstrification ou objectification. As evidenced by works such as *Pan’s Labyrinth* and *The Devil’s Backbone*, del Toro seems

to believe that war contexts are particularly appropriate for the unfolding of such processes. Asma echoes such belief, as he aptly points out how the Vietnamese, Iraqis and Afghanis have become monsters in the eyes of the US soldiers, and, similarly, how the Nazis did the same to Jews. As the author argues about, such a tactic is a tool to make violence used against the enemy more tolerable to the perpetrators (ASMA, 2009, p. 37). Cohen's related postulate that "[r]epresenting an anterior culture as monstrous justifies its displacement or extermination by rendering the act heroic" (COHEN, 1996, p. 7) allows us to recover the teratological interest in human non-normative shapes, which, more often than not, arouse feelings of fear that instigate the observer to judge the observed as some sort of monster. This is in tune with del Toro's favorite imagery, as the analysis presented further ahead intends to make clear.

Studies of the human body eventually revealed the nature of its form. If the Roman Laws said that newborns with congenital deformities had to be sacrificed (ASMA, 2009, p. 41), and people thought that those represented divine punishment or portents of evil, eventually science became able to understand these cases as eventual anomalies of human physiological development. However, even though the diversity in shapes of the human body could now be scientifically explained, it still aroused the curiosity of mass culture, which is evidenced by the interest in forms of entertainment like freak shows, carnivals, and cabinets of curiosities. The dualist notion of a human being born with congenital deformities and the possibility of seeing such a being as human, and yet attributing to them monstrous characteristics due

to their unexpected difference, is what Asma calls the “scientific monster”. An example of this concept is Victor Frankenstein’s creature, which represents the feeling of anxiety regarding the progress of science. Asma calls Shelley’s novel “the principal cautionary tale warning us that science can go too far” (2009, p. 152), and such description echoes the Counter-Enlightenment perspective that questioned excessive rationalism. On the one hand, Frankenstein’s creature can be seen as a human being through the notions of biology because his body comprises the same structures as regular human beings; on the other hand, he can also be seen as monstrous due to his unprecedented unnatural origins and non-normative proportions. Asma sustains that *Frankenstein* is responsible for giving us the “tragic archetype of the misunderstood outcast” (ASMA, 2009, p. 12): the creature is born neither good nor evil, but is treated with so much hostility and prejudice due to his appearance, which ensues a lack of social bonds and aggressive, uncivil actions as a response.

Conversely, in spite of his regular shape and normal proportions, Victor Frankenstein pursues forbidden knowledge, “plays God” by creating life from pieces of dead bodies, and abandons his offspring. Such a combination has led to a cliché, albeit necessary, critical questioning of Victor Frankenstein’s status as a monster in opposition or comparison to his creature. The use of the term “monster” in this case relies on the understanding of Victor Frankenstein’s wrongful actions as expressions of his moral corruption. Seeing those who followed different faiths or failed to act in accordance with God’s will as spiritually deformed associates monstrosity to culpable actions,

thus leading us to the notion of a “criminal monster” (ASMA, 2009, p. 212).

The way the word ‘monster’ is used in day-to-day language takes us back to some evolutionary aspects of the human being. Asma points out these characteristics by discussing how some experiments, particularly one conducted by Donald Hebb as a continuation of Darwinian theories, have elucidated the behavior of chimps in relation to snakes. Eventually, it is possible to reach the following understanding:

Experiments demonstrate that animals and humans respond to their earliest experiences by internalizing a cognitive classification system based on the creatures they regularly encounter. After a certain time, however, the classification system ‘solidifies’ into a cognitive framework, and any subsequently strange and unclassifiable encounter produces fear in the knower. (ASMA, 2009, p. 184)

Such a process can explain evolutionarily the so frequent hesitation one may feel when facing unknown beings. The experiment conducted with chimps and snakes revealed that these apes, even when exposed to those reptiles for the first time, were extremely afraid of them, but how could they, since it was the first time they saw one? According to the study, the chimp would have been exposed to different animals for some time, internalizing the differences seen in their day-to-day basis and creating a way of classifying them, but eventually such a way of classifying would become crystallized and, from that moment on, any received stimulus that failed to fall into this classification would produce fear. Nonetheless, fear never comes alone in monstrosity. The

monster is abject, that is, it simultaneously inspires repulsion and attraction. Kristeva describes “abjection” as an intermediary level that stands between the notions of objective and subjective: the former is a point of view dissociated from the observer, whereas the latter is a form of addressing viewpoints intimately connected to the personal view of the observer – for the author, abjection is a way of projecting to outside the inner perceptions of the self (KRISTEVA, 1982, p. 3). According to Harper ([c. 2010b]), the term is connected to the notions of ‘casting off’ and ‘throwing away,’ and the particle ‘ab’ is related to its Latin meaning as a preposition, that stands to ‘off’ and ‘away from.’, which is in tune with Kristeva’s contention that abjection is a feeling of disturbance of units like identity, order, system, which she describes through the recurrent movement of ‘casting off’ the abject (KRISTEVA, 1982, p. 4).

According to this perspective, monstrosity is in the eyes of the beholder. When one individual perceives another as a monster, a process starts that involves the former projecting on the latter their subjectivity while passing judgement. The monster thus becomes an ‘object’, which results in the feeling of abjection; as a consequence, the monster is ‘cast off’. When one is monstrified, one arouses in one’s judging observer a sense of impurity, a core aspect in the monster’s interstitiality (CARROLL, 1990, p. 32) Carroll’s view, which is based on Mary Douglas’ famous treaty entitled *Purity and Danger* (1966), echoes Kristeva’s notion of abjection, since interstitial entities fail to fall into categories and therefore become repellent and fascinating outcasts.

When discussing the criminal monster, Asma sustains that the shocking acts performed by those labeled “monster”

by the media stem from either an emotional response to extreme feelings of rage or humiliation, or the complete lack of feelings at all. When discussing rage, Asma points out many aspects, especially Freud's considerations regarding the fact that humankind has essential inclinations toward aggressive behavior. In order to discuss that, some concepts of Freudian psychoanalytic theory have to be addressed:

[Freud's] psychoanalytic theory [...] proposes that one's early psychological life (the psyche) is dominated by the narcissistic pursuit of pleasure (the pleasure principle), whereas one's later psyche is more accommodated to a world indifferent to one's particular ego satisfaction (the reality principle). (ASMA, 2009, p. 188)

Here, Asma discusses Freud's notion that every living being follows the pursuit of pleasure due to their narcissistic impulse (FREUD, 1922). When a child is born, it will have the urge of wanting and having everything that seems to provide pleasure. Freud calls such drive the "Id", and it represents our instinctual force of survival, the same that makes one who is hungry look for food or one who feels threatened to produce an aggressive response as a form of defense. According to Freud, a child is born dominated by the Id, impetuously looking for pleasure; however, as the infant faces parental reprimands and prohibitions, that instills in them both the fear of parental authority and the fear of losing parental love, thus leading the desires from the Id suffer to a process of repression, becoming internalized and eventually submerging into the subconscious: as the Id is internalized, gradually two other facets appear, the Ego and the Superego (FREUD, 1999). The Superego is a

force that controls the impulses of the Id, and its existence seems to be related to the logic pattern followed by the reprimands of the parents and the experiences of the individual in the environment. The Ego, on the other hand, represents the conscious individuality of the person, the will responsible for making choices and the part of the personality that seems accessible to be understood.

Freud points out that the psyche is composed of two parts: the conscious, where we find the Ego; and the subconscious, in which the Id and the Superego are submerged (1999). In contrast to the conscious, the subconscious is an inaccessible part of the psyche, which can only be analyzed through hints it might show in some specific situations, such as dreams. In the aforementioned child example, as the Id is repressed, the Ego emerges, having the Superego as a form of restraining the Id, with both of them being conflicting forces fighting each other in the subconscious. Freud's conception that the human mind has a natural tendency to aggressiveness comes from the existence of the Id, which, when free from restraint, shows the primal side of human behavior, like an animal that does not hesitate in killing the enemy, even if it is of its own species. The Superego is a component that favors living in a community because it usually represents ideals of equality. Therefore, the consolidation of personhood relies on the Superego's work.

However, there are factors that may hinder the activity of the Superego, like having the individual in scenarios in which rage or humiliation are present. We can consider this perspective by analyzing the following: a mass murder at a high school is surely a monstrous action, there is no doubt about that; but then, why

are narratives like *Carrie* (1976) so appealing? Brian De Palma's adaptation of Stephen King's novel sets as one of its main goals to make the audience emphasize with Carrie, the main character, and struggle alongside her through all her ordeals, and as a prelude to the climax, we witness Carrie being victim of some bullies in a revolting prank, as she is crowned queen of the prom just to have pig blood spilled all over her, thus facing an audience that laughs at her. After the humiliation, Carrie falls under a state of surge and goes on a killing spree, and even though we then witness a mass murder, it also feels comforting. Following Asma's and Freud's theories, this strange feeling of relief when Carrie takes her revenge may be explained by a way of the audience to identify with the humiliation, and subsequent rage, of the character. This example elucidates the process described by Freud in which the restraints of the Id are hindered: even a reasonable person when subjected to a higher level of this kind of stress may end up releasing impulses from the Id in the form of violent behavior. Besides, those around the individual also serve as prospective targets for aggression (FREUD, 1961).

Freud's ideas regarding the constitution of the psyche may explain how a person could end up releasing the Id and performing acts that are not in accordance with social conventions or laws, thus making a person a criminal. This poses a dichotomy that is oftentimes overlooked, namely, that of being human and being a person: "since *human* is a zoological term, the real question is: What are the defining traits of a *person*? And what are the entitlements or rights that *personhood* entails?" (ASMA, 2009, p. 221, emphasis in original). By bringing up this inquiry, Asma

proceeds to discuss possible causes of psychopathology and further considerations on the relationship between empathy and personhood, but a definitive answer is never reached, and it is an understandable fact given the complexity of such an inquiry. In the end, Asma proceeds to analyze how the criminal monster is, in reality, dealt with by bringing up reports from Judge Brodsky (2009, p. 226), who is frequently involved in cases like those which, in the newspapers, are presented with monstrous epithets in the headlines.

Working as a judge must have made Brodsky see unimaginably extreme crimes. However, his point of view of the criminal monster is quite curious. According to him, the way mass communication tends to draw attention to violent criminals and picture them as monsters is an unhealthy manner of oversimplifying very complex quandaries. Of course, that does not mean that these criminals are innocent, and Asma makes it clear that relieving their culpability is not the intention of such discussions; however, Judge Brodsky claims that, in spite of the violent deeds, in many cases what he ultimately sees is the person behind the one a newspaper headline calls monster; besides, Brodsky states that he never doubted the humanity of the criminals. From this, Asma discusses the fact that the overdramatization of criminals, in the end, closes off real understanding. This view elucidates how the monsterring process of the other, ultimately, functions as a form of justifying the lack of intention of understanding this other. Just like it is the case when a civilization monsterizes another as a way of making aggression to them more acceptable, the monsterring process of criminals offers a release from the responsibility of trying to understand

them; considering the great effort involved in trying to understand a complex topic, it is natural to expect most of the people to follow the easier path.

Asma goes on to say that Brodsky argues about the existence of two instances of monstrosity: a monstrous deed and a monstrous person (2009, p. 227). The former falls into the concepts we have already discussed of components that influence the agency of the restraint of primal impulses – like a drunk and angry person whose Superego is suppressed and, as a consequence, releases a violent, Id-driven behavior. The latter, on the other hand, in the pragmatic perspective offered by Asma's discussion on Judge Brodsky's experience, is connected to a legal concept called "malignant heart", which is a way of perceiving evil. The chronic occurrence of the monstrous deed can also be seen externalized in the behavior of groups and institutions. According to Asma, this offers an explanation to the existence of grim episodes in history like the Holocaust. All the expressions of monstrosity discussed until now, if analyzed in a collective perspective, seem to be, in reality, part of macrostructures that influence the monstrous behavior.

The tendency of the human mind to interpret the world in terms of 'us versus them' and the ensuing monsterization of the other results in civilizations that ultimately give rise to ominous aspects of humanity. There are places in our world where people lack basic needs like food and shelter, and such a scenario is a consequence of the social inequality produced by capitalist societies. On the other hand, there are places where the environment has too much wealth, which results in a population too attached to pleasure and appearance. Asma highlights how both scenarios

are embedded in dehumanization (2009, p. 241), and in the latter case George Romero's 2004 *Dawn of the Dead* provides an ideal example, inasmuch as it depicts a group of people trying to survive a zombie apocalypse by taking refuge in a shopping mall, all the while criticizing consumer's society and displaying the pointlessness of the glorification of consumerism. Likewise, the same macrostructural phenomenon can be seen in practices like torture, which entails a relationship where the perpetrator hardly sees his/her target as human anymore, in a logic quite similar to that underlying acts of terrorism and genocide. The recurrent processes in the described scenarios are large groups of people that share perverted notions of others and banalized practices that involve humiliating and dehumanizing. Zimbardo (2007) offers us an elucidating example of the functioning of these macrostructures by comparing them to a "bad barrel" that produces "bad apples" – it is not an individual that passes on the own monsterized view to another until it eventually reach an entire community; instead, it is an entire "corrupted community" that contaminates each new member.

The concept of monstrous societies, however, may imply that, to some extent, every one of us is a monster. Ultimately, the concept of monster is a way of trying to celebrate and understand difference, and each time a monster is subjected to an analysis, the differences identified in his or her essence are what makes them monstrous, but the attempt to understand those, on the other hand, are what makes them human. In fact, if everyone is different, everyone is a monster; but, as Asma puts it: "When everyone is a monster, there will be no monsters" (p. 253), which leads to an idea that will be

paramount for the discussion of *The Devil's Backbone* proposed in the following section, namely, that we are not just concerned with what makes a person be a monster, but rather with what makes one seem a monster (ASMA, 2009, p. 252); by extent, we may say that monstrosity is a point of view.

Asma points out that the terrible dimensions of the human capacity perceived in the form of the most heinous crimes we are aware of eventually shuts us down to the intention of trying to make sense out of them. Contemplating signs of such kinds of behavior, as discussed, instigates one to cast aside the monster, denying attempts of understanding them. On the other hand, Calder suggests that the same factors are also responsible for motivating the search for a way of understanding the concept of evil:

Since World War II, moral, political, and legal philosophers have become increasingly interested in the concept of evil. This interest has been partly motivated by ascriptions of 'evil' by laymen, social scientists, journalists, and politicians as they *try to understand and respond to various atrocities and horrors, such as genocides, terrorist attacks, mass murders, and tortures and killing sprees by psychopathic serial killers*. It seems that we cannot capture the moral significance of these actions and their perpetrators by calling them 'wrong' or 'bad' or even 'very very wrong' or 'very very bad.' We need the concept of evil. (2020, p.1, our emphasis)

The author goes further by arguing there are reasons to believe that the concept of evil may be the only form capable of properly addressing such atrocities. Similarly to Asma's articulation, Calder

mentions that the word ‘evil’ can be used to mean ‘something that cannot be explained,’ which could imply that such concept may not be beneficial to the understanding of this phenomenon; however, Asma suggests that the idea of ‘monster,’ which we are presently connecting to that of ‘evil,’ can serve as a “conceptual place-holder” (2009, p. 253), which makes it an effective tool in the process of understanding a complex aspect of the world. Calder also proposes a differentiation between evil in broader and narrower senses, stating that his discussion is focused on the latter, which is characterized by “only the most morally despicable sorts of actions, characters, events” (2020, p. 1). According to the author, such form of evil is involved with moral condemnation, and therefore it is “ascribed only to moral agents and their actions” (p. 1). Also, Calder argues that the described form of evil seems to be the one meant when the word is used contemporarily, also specifically mentioning the legal context. This points out that, probably, the evil described by Calder here is connected to what Judge Brodsky called “malignant heart” and that Asma articulates with chronic forms of expression, those that eventually result in monstrous societies, a concept that is aligned with Calder’s discussion on “evil institutions”, which recovers the notions of a ‘bad barrel’ that produces ‘bad apples’.

ANALYSIS

Set in 1939 Spain, *The Devil’s Backbone* tells the story of a young boy called Carlos as he arrives at an orphanage. Ayala, the man who brings him there, asks Carmen, the institution’s headmistress, to take care of the boy, since his father died fighting

for the Republicans in the Spanish Civil War. Carmen accepts, despite the institution's alleged financial problems. Carlos then gets to know his new home and the people who live there – his fellow orphans Jaime, Gálvez and 'Owl', and staff members like Dr. Casares, the medical doctor, Conchita, the teacher, and Jacinto, the groundskeeper. In a typical Gothic fashion, the building is secluded, with the nearest town said to be one day away, and the surrounding landscape conveys an arid and relentless atmosphere. In the middle of the courtyard there is a bomb which had been dropped not long before and which never exploded; the children say it has been defused, but they also claim to be able to hear beatings from its inside, like those of a heart. The kids talk about comics, drawings, adventures, and eventually Carlos hears rumors about a ghost they call 'the one who sighs.' Also, when Carlos is assigned to his bed – which, in this orphanage, is numbered –, he learns that that bed used to belong to a boy named Santi, who has recently disappeared.

Carmen is a widow, and her late husband used to be the orphanage's headmaster, an intellectual who defended progressive and democratic ideas; she states that, after dying, he had left her to stand for his ideals by herself. Carmen's past provides background to explain why she and Dr. Casares seem to be favoring the Republican side of the Civil War, and such political position is reinforced by their relation of friendship with Ayala, who is openly fighting for the Republicans and is eventually executed for it; also, we learn that Carmen keeps gold ingots in a safe, and that those are used to finance the Republican cause; these factors imply the possibility that maybe the bomb in the courtyard was a failed

Nationalist attack to the institution motivated by suspicions of an alliance with the Republicans.

In his first night there, Carlos spills the dormitory water. Then Jaime challenges him to go to the kitchen to get a refill, even though leaving the bed during the night is not allowed; Carlos accepts the challenge, but teases Jaime to join him. The two boys sneak through the area in order to reach the kitchen and feel Jacinto is around, which arouses in them the fear of the potential punishment for breaking the rules. As they reach the kitchen, however, Jaime fills his jug of water first and tells Carlos he would be waiting outside; in the meantime, Carlos is alone in the room, and suddenly some metallic objects fall to the ground, causing noise and drawing Jacinto's attention. In spite of almost being caught, Carlos manages to hide and witnesses Jacinto trying to open a safe in the room without success. After Jacinto leaves, Carlos stops hiding and is attracted by sighs that had seemed to draw the caretaker away; the boy is led to a basement where there is a large cistern filled with dirty water, and there he hears steps. Judging it to be the ghost he had heard about, Carlos tries to communicate with him. The ghost's existence is then confirmed through a brief apparition to the audience and away from Carlos' gaze; curiously, Santi, the ghost boy, seems to be hiding from Carlos, trembling, inverting the expectation that Carlos should be afraid of Santi, and not the other way around (Image 1). Eventually it becomes clear that Santi's initial fear derives from his belief that the noise had been caused by Jacinto, his murderer. Such construction gives Santi a frail, vulnerable aura, thus confirming the reversal of expectations: the ghost feels just like regular human

beings do, and regular human beings are capable of posing threats and hurting. Despite its interstitiality, deformities and monstrous essence, Santi inspires empathy. By adding these complex layers of humanity, *The Devil's Backbone* presents us a monster who is somehow de-monsterized from the very beginning.

Image 1 – Santi, a ghost who fears the living



Source: Digital copy of *The Devil's Backbone*.

As a response to Carlos' attempts of communication, Santi utters a warning in between frightful sighs – “many of you will die” (THE DEVIL'S, 00:29:50), which could be interpreted at first as a threat. Upon hearing that, Carlos becomes fearful and runs away hastily, ultimately being caught by Jacinto. Santi's warning in this scene and the fear aroused in Carlos as a response echoes Asma's (2009) trope of the misunderstood outcast: Santi is a monstrous figure that hides in the basement (thus away from the other children), and Carlos' perception of his warning as a threat could be seen as a misunderstanding, because the ghost was probably just trying to warn the boy, one just like himself was when still alive.

Santi is the ghost the kids call ‘the one who sighs’, and eventually Carlos becomes aware of the connection between the kid who disappeared on the same day that the bomb was dropped and the mysterious lingering presence in the basement. Santi is a visual representation of the blurred boundaries between life and death, and his paradoxical state of simultaneous death and existence qualifies him as an interstitial entity; this tableau entails a combination of three core factors in the establishment of Gothic fiction (FRANÇA, 2017, p. 117-118): “the haunting return of the past”, “the locus horribilis” and “the monstrous character”. In *The Devil’s Backbone*, the past returns through a ghost, a classic Gothic trope to mark such return; the old building and the bomb lying outside it are also reminders of a haunting past. As far as the “locus horribilis” goes, the orphanage is a large, isolated building whose very essence is one of abandonment and loneliness; on a grander scale, Spain itself is a “locus horribilis,” a place of destruction and ill-doings, since it is at war. Lastly, the monsters in this story are Santi and Jacinto, as the analysis intends to show.

The visual emphasis to the bloody wound on Santi’s forehead (Image 1) serves multiple purposes: besides calling attention to the fact that he is a ghost, it also marks an inadequacy, given that blood is something that is supposed to remain inside our bodies, when it flows out of one’s body it signals that something is wrong; but above all, Santi being a bleeding ghost is the ultimate challenge to categorization – after all, ghosts are immaterial and are not supposed to bleed. Asma’s (2009) panorama of the concept of ‘monster’ through time offers possibilities of reading Santi as a monstrous figure, especially when he is deemed an expression of

the unknown nature of death. Deformation is a way of corrupting the image of an ordinary body (MAYER, 2020, p. 215), and in that sense the wound on Santi's forehead is one of many uncommon elements that extract him from a 'natural' configuration and move him to that of 'different,' similarly to what Asma (2009, p. 40) describes in regard to the Roman Laws, in which it was said that a father should 'put to death' a newborn who had a form that was different from that of 'members of the human race,' which pointed out the connection between monstrosity and deformity, be it a congenital characteristic, like in the case of a hermaphrodite, or that of an acquired disability, like a severed limb.

The contrast between normality and monstrosity through normative body shapes may also be linked to the revival of Greco-Roman views of body perfection in the arts during the Enlightenment. Carmen, the orphanage headmistress in the film, does not enjoy such "perfection" anymore, as we learn she has lost a leg and uses a prosthesis to be able to walk. Most of the time, Carmen wears a dress that hides her disability, so the only hint of it is the fact that she also uses a cane. This seems to be an important feature in the character, considering that it is revealed in her first apparition: she is sitting while talking to Dr. Casares, who is standing; Carmen is initially captured by a close-up shot, and right afterwards there is a shot of her hand moving towards her prosthetic leg in order to unlock a mechanism; then, she stands up and the scene ends. Besides hinting at a Gothic traumatic past, this scene may be an allegory to the hardships of a lonely woman being in a position of authority, an issue tackled in another scene when she discusses with Ayala the possibility of accepting Carlos

in the orphanage. Ayala affirms that her deceased spouse was a man who supported the Republican cause and that he was a brave man; as an answer, she tells him “Oh, no! I am the brave one!” (THE DEVIL’S, 00:09:04) which reassures her independence and assertiveness being in a position that once belonged to a man. Therefore, if women in positions of authority have been historically deemed dangerous and were thus monsterized (particularly during witch hunts), having a female disabled character in this context is certainly not arbitrary. Just like women struggle to stand for gender equality, Carmen needs the support of her prosthetic leg and her cane in order to exert her functions as headmistress. A psychoanalytical reading allows us to see the prosthesis and the cane as two phallic symbols, which would be fitting here, seeing that Carmen is a female in a position of authority but, due to her gender, stands as a symbolically emasculated individual; however, as the character arms herself with her phallic symbols, two objects that enable her to physically stand up, she defies that status of emasculation, fitting the role of authority that she needs to play, succeeding her deceased male spouse.

The phallic connotations of authority are also present in Dr. Casares. There is a scene in which he is treating a cut in Carlos’ face, and the two characters are in a place that seems to be Casares’ office. As Casares treats him, they talk, and among the topics discussed by them is that of the Devil’s backbone, from where the film derives its title. Dr. Casares shows Carlos some jars in which there are fetuses stored, and these fetuses display a specific type of malformation that projects the baby’s spine outward of the body, in a way that makes it visible for an outside observer. According to

Casares, those fetuses have what is called the ‘Devil’s backbone,’ a type of congenital condition that, rumors say, occurs to those that should never had been born; since the story takes place in times of conflict due to political tensions, the ongoing Spanish Civil War, it is natural to think that, maybe, the way the concept of the Devil’s backbone is introduced in the narrative is a form of talking about how, frequently, children are born in threatening, oppressive environments, just like that one in which Carlos is spending his childhood throughout the narrative. The malformation named Devil’s backbone evokes gloomy aspects of childhood: in practical terms, it makes Casares’ office a cemetery of infants; metaphorically speaking, it symbolizes the realization of Santi’s prediction early in the film, as indeed many children die at the end of the film; finally, both practice and metaphor explore the notion that some children should not be born, be it because they will become monsters with their spines outside their bodies, be it because there will be no one to look after them and they will end up in an orphanage.

However, the conversation about the fetuses and the liquid they are preserved in ends up having extra implications from a psychoanalytical perspective: Casares explains that the liquid in which the fetuses are submerged is called ‘limbo water’, and that it contains rum and spices in its composition; the doctor affirms that people believe that drinking limbo water may help curing illnesses, like blindness, kidney ailments and, above all, sexual impotence. He sells it, taking advantage of such belief in order to earn money to provide for the orphanage. Casares discusses how so much tension and fear all over Spain due to the conflicts are constant sources of uncertainty, making people risk trying so debateful alternatives

such as a miraculous liquid like 'limbo water.' The scene ends with Casares sipping from the water himself. The described rumor of limbo water curing sexual impotence underlines the connection of monstrosity to ways of dealing with authority, as described by Asma (2009, p. 25). Some time later in the story it is revealed that Casares and Carmen have a relationship, but he is incapable of performing sexually due to his impotence, which explains Casares drinking limbo water. Jacinto is aware of Casares' impotence since he and Carmen have an affair, and he eventually teases the doctor by saying that he is the one who has to satisfy Carmen, which puts Casares in a position of symbolic emasculation and humiliation.

The scene described displays how nasty Jacinto can be, but in fact the evil he perpetrates is way more serious than a joke on someone's sexual impotence. He is initially depicted as merely unpleasant. However, as the story goes by, we learn how resentful he is about the orphanage, that he hates that place. Still in the beginning of the film, he tells Conchita that he is ashamed of the 15 years he spent there and that, when he was still a kid, he would stare at the sky and dream of becoming rich and buying the orphanage, just so he could tear it all down. If some kind of authority was expected from him because he is the caretaker of the place, being one of those responsible for maintaining the order in the institution, after some time it is possible to realize that he goes well beyond that when using his power, abusing it. There are two major turns in the way this character is depicted on the screen: first, it is when we learn that he was the one responsible for the death of Santi; and second, it is when it becomes clear that he wants to steal the gold from the orphanage and that he

will do whatever it takes to achieve that, which includes killing people, including children, and setting the place where he grew up on fire. Jacinto may be pointed out as a way of symbolizing the unmeasured use of authority, like what we see in dictatorial governments like the one that would be declared in Spain in the same year the story of the film takes place. A major element that contributes to such an analogy is a photograph that Jacinto keeps of his family, where it is possible to see him still a baby alongside his mother and father; he became an orphan not much longer after that. In this photo, baby Jacinto is seen blurred: according to him, he is blurred in the picture because he could not stay still; such a characteristic, of movement in opposition to stillness, can be a hint that, being with his family, Jacinto was excited, happy. This photo echoes a line from a narration that is presented both in the beginning and ending of the film, one that starts with “What is a ghost?” and discusses possible definitions to this kind of supernatural entity; one of the concepts discussed in this narration is that a ghost could be seen as “An emotion, suspended in time. Like a blurred photograph” (THE DEVIL’S, 00:01:39), which could imply that, symbolically, Jacinto could be seen as a ghost, an embittered shadow of the happiness he once had and lost along with his parents. Moreover, another point regarding ‘ghosts’ addressed in the narration is that it could be seen as “A tragedy doomed to repeat itself time and again” (THE DEVIL’S, 00:00:55), which could be referring to dictatorial regimes, violence and wars, and Jacinto serves as a character that embodies the representation of such conflicts, and, as I stated elsewhere (2020), fitting Cohen’s (1996) postulate that says that the monster can serve as “an

embodiment of a certain cultural moment – of a time, a feeling, and a place” (p. 4).

When Jacinto faces Carmen as he tries to steal the gold of the orphanage, she says: “Of all the orphans, you were always the saddest. The lost one. A prince without a kingdom. The only one who was really alone” (THE DEVIL’S, 01:03:16), which states that Jacinto was a lonesome person, usually unable to create bonds with other children. That may be a way of establishing his connection to the power being centered in an individual in opposition to a community in which many people collaborate, sharing the power equally. Maybe Jacinto happened to not find a group of friends during his childhood in order to, together, survive the oppressive environment. There are some cases in which we see a possible comparison of Jacinto to Jaime: some of them are that they share the same initial letter and that Jaime seems to be older than Carlos and the other orphans, which means that he spent some more time there, like Jacinto, who lived there for 15 years. When Carlos arrives at the orphanage, Jaime has some mean attitudes toward him, like a bully; the challenge Jaime poses to Carlos of going to the kitchen during the night is related to that. Such attitudes may be Jaime’s way of reproducing whatever was once done to him. However, as opposed to Jacinto, Jaime eventually succeeds in becoming part of a group. That may have been the decisive moment that made the difference for him not to become a person like Jacinto: if Jaime eventually managed to collaborate with others to overcome the environment, maybe Jacinto did not, and as a result, cracked. Furthermore, one of the clearest scenes to compare Jacinto to a monster is when he tries to reinforce his

own authority toward Conchita, who is defying him. Realizing that she will not obey him anymore, Jacinto stabs her with a knife, which results in her death; however, Conchita struggles to utter her last words to him: “You’re an animal” (THE DEVIL’S, 01:24:58). This is a way of dehumanizing Jacinto, comparing him to a beast and underlining his lack of personhood as a result.

The discussions of Asma (2009) and Cohen (1996) of the monster as a portent, a divine or ill omen, as the etymology of the word hints, find a great example in Santi, since one of the most relevant actions of the character to the story is, indeed, to bring Carlos an alert to possible dangers: “Many of you will die” (THE DEVIL’S, 00:29:50). Besides, the name ‘Santi’ is an acronym of the word ‘saint,’ which suggests possible readings of this character as a divine entity, like a guardian angel, for instance. As we learn more about the ghost throughout the narrative, we discover that, on the day in which the bomb was dropped, a stormy evening, Santi – who was still alive – and Jaime were in the basement looking for snails, and hearing noises from upstairs, Santi decides to go check, which resulted in him witnessing Jacinto trying to open the safe in the kitchen, just like what happened to Carlos – however, unlike Carlos, Santi was spotted by Jacinto; Santi tried to run away, going back to the basement and telling Jaime to hide, but is ultimately caught by Jacinto. Trying to intimidate Santi for fear that he could reveal his secret, the caretaker beats the boy, accidentally pushing him against a stone wall, and the impact injures badly his head; Santi falls to the ground in convulsions, and even though Jacinto appears to be slightly regretful of what he has done, he decides to tie the boy up and throw him into the cistern,

leaving Santi to die and eliminating the risk of having his secret revealed. Jaime, who witnessed the scene, tries to help his friend, but fails to save him for being unable to swim. Santi's background presents characteristics that make him, also, a good example of what Cohen (1996) calls "monster of prohibition": Santi haunts the basement, the place where he died, which functions as a way of keeping other kids away from there, protecting them from the same fate; the story of the ghost also serves as a cautionary tale of what may happen to those who fall victim to the oppressive self-centered individual, like Jacinto, a symbol of the fascist menace throughout 1939 Spain that stands in opposition to the democracy, and that would not hesitate in killing people in order to silence them, like what Jacinto did to Santi; Jacinto's crime represents how the abuse of power and authority may lead to the violation of human rights, like it is the case of murder. Similar to Santi, the bomb that lies in the courtyard serves as a portent as well, having its own ghost-like aura.

Even though the narrative of *The Devil's Backbone* happens almost entirely restricted to the orphanage building, the way such environment is composed on the screen suggests strong comparisons to the reality of Spain at the time, not exactly to the historical facts per se, but to the clashing tensions of the individual-centered autocracy – the Nationalist, fascist side – versus the ideal of nation as a community in which each individual plays a smaller but equally relevant part in political decisions – the Republican side, in defense of the democratic Constitutional-based regime that was in operation until the coup that started the Civil War in 1936. In many occasions, the orphanage proposes a symbol of a

community living in an oasis in the middle of the desert, a safe haven of democracy in opposition to the fascism that is taking over Spain, and that, still in the year of 1939, would establish definitely a nondemocratic regime that would only be surmounted in 1975, with the death of Francisco Franco, the dictator. Such a symbol of community, in spite of being addressed as expressions of communism by antagonist characters throughout the narrative, seems to represent democracy.

However, the orphanage does not seem a welcoming place. In fact, the way it is presented hints to its similarity to an actual prison: its geographical isolation; the attribution of numbers to the children; Carmen's report that some boys had escaped from there, and even a line in which she says "There are no bars here. This is not a prison" (THE DEVIL'S, 00:13:58), seem to invite to the comparison – although paradoxically, in the last example –, just like the fact that Carlos is in possession of a copy of the novel *The Count of Monte Cristo*, in which the imprisonment of the main character represents a relevant and emblematic portion of the story. In this sense, the orphanage seems to be depicted as a threatening environment, a dark and gloomy place, intolerably hot by the day and ominously cold during the night, filled with tension of the underlying war that may reach at any moment those in that community; and yet, the bomb that rests on the courtyard serves as a reminder – another portent – that everyone around it could be already dead if it had not failed to work properly. On the other hand, in spite of any unfavorable aspects of such a place, it still represents a refuge to the war, and throughout the narrative, Carlos and his friends slowly learn not to fear each other or the

environment in order to overcome hostilities as a group. We may even say that the orphanage can be seen as a monsterized place; however, as the narrative progresses, their relation with this place becomes different, and the location that used to seem menacing slowly grows friendly, eventually becoming an ally, a process that equally happens to Santi. Comparing the orphanage to a prison is a way of monsterizing it, and it is interesting that most of the comparisons that do that in the story happen closer to the beginning of the film; on the other hand, when the children learn how primitive hunters would work together in order to overcome a bigger threat, it is the same monstrous environment that provides the knowledge that will eventually lead to their survival. Similarly, the seclusion of the place and its architecture that resembles a prison are, also, characteristics that contribute to its good aspects as a defensive structure: the bars that may prevent people from running away are the same that protect them from possible invaders. The duality of a prison as incarceration versus a form of protection seen here can be compared to what happens in *The Walking Dead*: one of the story arcs in the comic book has the group of survivors from a zombie apocalypse to take refuge in a prison; the arc is properly entitled *Safety Behind Bars*.

Even though the Spanish Civil War is often said to have presented a dispute between fascism and communism, *The Devil's Backbone* does not seem to look for a way of polarizing these political views, choosing instead to create a complex and plural panorama of tensions; this narrative does not try to depict neither fascism or communism as inherently good or bad – in accordance with reality, in which there is no black or white, only grayish

areas. However, the opposition of community versus individual is, indeed, much developed, and it seems to imply a commendation to constitutional democracy as opposed to dictatorial regimes, a vision aligned to the contemporary progressive notions of human rights. As a result, the narrative establishes an axis of morality that seems to comprise a spectrum with a community working together at one end, and, at the other, an individual overpowering others for self-interest; the latter, then, acts as a representation of the oppressive authority presented by the war, whereas the former stands for a population trying to survive this conflict. As a way of representing that, we have two mirroring scenes throughout the film: while the orphanage slowly transforms into an ally for Carlos and his friends, we witness as they have a class about prehistory, in which Carmen tells them that in ancient times humankind needed to work together, organizing and collaborating, in order to be able to overcome animals like mammoths, which were much stronger than them; Carmen shows them an illustration in which a group of primitive humans, using spears, hunt a mammoth; the prehistoric scenario described in this class emulates what Asma (2009) says about humankind trying to conquer the environment in a dualism of predator and prey; in such a logic, the mammoth can be seen as an “ancient monster”. Furthermore, the class scene is recovered later in the narrative, when Jacinto invades the orphanage again, which is now destroyed, in order to steal the gold; this time, however, Carmen and Dr. Casares are already dead, so the children have to face him themselves. Santi, of whom they had been afraid of until then, is now an ally, just like the orphanage, and the ghost asks the children to bring Jacinto down to the cistern so he can have his

revenge. The kids lure Jacinto to the basement and arm themselves with handmade spears, engaging in a fight with him. Carlos and his friends manage to pierce Jacinto many times, wounding him, just like the primitive humans would do to the mammoths; as they reproduce what they learned in class, Jacinto is put in the position of the ancient monster they are facing. Besides, the use of spears, phallic symbols, is a form of losing the status of symbolic emasculation the kids had throughout the narrative for being weaker and younger than Jacinto, and penetrating him with their spears is a way of, also, symbolically emasculating and deforming him. After wounding Jacinto, the children push him into the cistern, where Santi embraces him to his death. Regarding the cistern, it is yet interesting to notice the similarity between the color of the water and the 'limbo water,' as if the cistern were a form of mirroring the deformed fetuses that are kept in jars; as a result, Jacinto and Santi become symbolically equals to the children who had the Devil's backbone type of deformity, and therefore, "should never had been born."

CONCLUSION

Analyzing the representations of monsters in *The Devil's Backbone*, it is possible to identify two recurrent tropes: Visual Monstrosity and Behavioral Monstrosity. The former refers to physical traits identified in characters whose bodies are non-normative. The main example here is Santi, a ghost with a supernatural essence, pale skin, and a bleeding wound on his forehead. Behavioral monstrosity, on the other hand, is depicted through the perpetration of evil or immoral actions; Jacinto is, without a doubt, the behavioral monster in the story.

Throughout cinema history, monstrous characters are often endowed with easily recognizable visual and behavioral monstrosities. Freddy Krueger, Michael Myers, the Cenobites, Regan MacNeil possessed by Pazuzu, the extraterrestrial creature in *Alien*, the Count Dracula renditions of Bela Lugosi and Christopher Lee, and Sadako/Samara are only a few examples. In these films, monster characters display visual abnormalities that reflect the evil that guides their actions. However, there have always been some exceptions, cases in which a character whose form is non-normative (thus more liable to be pinned a monster) does not present a monstrous behavior, or eventually loses such a trait, like in *Beauty and the Beast* (1946), *The Elephant Man* (1980) or *The Toxic Avenger* (1984), for instance. The narrative structure in *The Devil's Backbone* is similar to those, for it presents us a vulnerable, fearful and delicate ghost. As the story progresses, the other characters stop fearing him and he becomes an ally in the confrontation to the real threat. Jacinto, a behavioral monster with a human appearance, suffers injuries towards the end of the film – he is shot and pierced by spears –, having his body deformed. This device, which del Toro employs in *The Shape of Water* and *Pan's Labyrinth* as well, serves a two-fold purpose, namely, to punish behavioral monsters with a matching appearance by turning them into visual monsters as well, and to invite audiences to reflect, perhaps Frankenstein-style, on the need – or lack thereof – of deformity within the construction of a monstrous character.

Considering the historical background for *The Devil's Backbone*, even though Jacinto is presented as selfish and authoritarian and such traits are related to him as an individual, he seems to provide

within the narrative a symbolic representation of immoral political notions that gained prominence during those times, which allows us to see Jacinto as an embodiment of a cultural moment, thus an apt monster for the Civil War context. The evil depicted in Jacinto – and his behavioral monstrosity, as a result – is a form of portraying non-democratic ideals, such as fascism in Francoist Spain. Therefore, Jacinto symbolizes what Scarre and Calder (2020) call “evil institutions,” social structures that disseminate and support conceptions that unfavor human rights and egalitarian societies. When Jacinto behaves as if he was superior to others and violates human rights, he is, in fact, demonstrating his own lack of empathy and, as a consequence, weakening his status of personhood.

However, it is imperative to highlight that Jacinto is not entirely monstrous, given that there are storytelling efforts to compose humanized dimensions for him. Such choices are coherent when considering the idea that monstrosity equals segregating rather than understanding them (ASMA, 2009, p. 226). Therefore, if there were no means to humanize Jacinto, ending his threats in the film narrative would have no purpose but to purge him. What we see, then, is different: he is evil, but we are presented to scenes that give possible explanations to why he is like that; in addition, we witness moments in which this character is in positions of weakness. A good example of that is the scene in which Jacinto is talking about the photograph he has with his family. The balance between monstrosity and humanity is critical: if characters have too much behavioral monstrosity, they become Manichaeistic; and if they behave monstrously but are depicted with too much humanity, they become victims. However, such a balance in this film seems to be appropriate.

Santi and Jacinto are bound by a complex paradox in the construction of their monstrosities, insofar as their appearances might elicit initial expectations that are not confirmed by their acts and behaviors. Santi's monstrous status is confirmed from the very beginning – he makes Carlos afraid initially due to his being dead, immaterial, pale, and wounded; however, the narrative provides information about his death and insights about his decent nature even after becoming a ghost; despite his eerie appearance, Santi easily inspires empathy – he is gradually de-monstrified, and has his human status reinforced. Conversely, Jacinto initially displays a wound-free body, is definitely human from a biological perspective, and even handsome to a certain extent. As the narrative unfolds and we learn he is a bully, a murderer, an arsonist and a thief; in addition, by stealing the orphanage money that contributes to finance the Republican cause, Jacinto aligns himself with the francoists, thus reinforcing his status as a behavioral monster and becoming a perfect example of the notion of criminal monster defined by Asma. Jacinto's monstrification process is a symbolic one: firstly, he is given wounds by his former victims, thus making his monstrosity visual; secondly, he dies by drowning in the cistern carrying the weight of the gold he had stolen; finally, he is dragged down by Santi, in a movement that resembles a forced descent to hell. All about his monstrosity and death is embedded in symbolisms of punishment, and maybe therein lies Jacinto's de-monstrification and consequent re-humanization – in the hopes that he will somehow suffer the consequences for his evil deeds.

Despite its supernatural tones, *The Devil's Backbone* depicts actual, mundane violence, particularly at times of war, during

which civilians and children alike perish alongside soldiers. Fiction such as *The Devil's Backbone* emulates real-life monstrosity – a present example of such interface between fact and fiction is the 2022 Ukrainian-Russian war, which has led to the destruction of families and houses, as well as to pain that spares no one, not even children. Monster fiction plays an important social role, inasmuch as it evidences the human potential for the perpetration of harmful actions. Such awareness turns out to be paramount, for if it does not prevent evil from repeating itself throughout history, at least it serves as a painful – and much needed – reminder.

REFERENCES

- ASMA, Stephen. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
- BACON, Jane; SCHELTEMA, Karen; ROBINSON, Beatrice. Fat phobia scale revisited: the short form. *International Journal of Obesity*, [s. l.], v. 25, n. 2, p. 252–257, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1038/sj.ijo.0801537>. Accessed on: 5th Mar. 2021.
- CALDER, Todd. The concept of evil. In: ZALTA, Edward N. (Org.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Summer 2020ed, [S.l.], Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2020. [E-book].
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Monster culture (seven theses). In: COHEN, Jeffrey Jerome. (Ed.). *Monster theory: reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 3–25, 1996.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Preface: in a time of monsters. In: COHEN, Jeffrey Jerome(Ed.). *Monster theory: reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. vii-xiii, 1996.
- EHRENREICH, Barbara. *Blood rites: origins and history of the passions of war*. New York: Metropolitan Books, 1997.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio. COLUCCI, Luciana (Org.). *As Nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Bonecker, p. 111-124, 2017.

FREUD, Sigmund. *Beyond the pleasure principle*. London: The International Psycho-Analytical Press, 1922. Available at: <https://doi.org/10.1037/11189-000>. Accessed on: 8th March 2021.

FREUD, Sigmund. *Civilization and its discontents*. New York: Norton, 1961.

FREUD, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Repred. London: Hogarth Press, 1999.

HARPER, Douglas. *Monster*. [S.l.], [c.2010a]. Available at: https://www.etymonline.com/word/monster#etymonline_v_17474. Accessed on: 5th Mar. 2021.

HARPER, Douglas. *Abjection*. [S.l.], [c. 2010b]. Available at: https://www.etymonline.com/word/abjection#etymonline_v_39078. Accessed on: 5th Mar. 2021.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. (European perspectives).

LEE, Ye Hee. Donald Trump's false comments connecting Mexican immigrants and crime. *The Washington Post*. United States, 2015. Available at: <https://www.washingtonpost.com/news/fact-checker/wp/2015/07/08/donald-trumps-false-comments-connecting-mexican-immigrants-and-crime/>. Accessed on: 25th Feb. 2021.

MAYER, Gabriel da Fonseca. As monstruosidades de Guillermo del Toro. In: ROSSI, Cido; ZANINI, Claudio; MARKENDORF, Marcio (Orgs.). *Monstars: monstruosidades e horror audiovisual*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 215–225, 2020. [E-book].

PAN'S LABYRINTH. Directed: Guillermo del Toro. [S.l.]: Wild Bunch, 2006. 1 DVD (118 min).

SAYER, Peter; MARTÍNEZ-PRIETO, David; CRUZ, Brenda. Discourses of White nationalism and xenophobia in the United States and their Effect on TESOL professionals in Mexico. *TESOL Quarterly*, [S.l.], v. 53, n. 3, p. 835–844, 2019. Available at: <https://doi.org/10.1002/tesq.492>. Accessed on: 25th Feb. 2021.

SCARRE, Geoffrey. Evil collectives. *Midwest studies in philosophy*, [S.l.], v. 36, n. 1, p. 74–92, 2012. Available at: <https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.2012.00235.x>. Accessed on: 25th Feb. 2021.

THE DEVIL'S BACKBONE. Directed: Guillermo del Toro. [S.l.]: El Deseo, Tequila Gang, 2001. 1 DVD (106 min).

THE SHAPE OF WATER. Directed: Guillermo del Toro. [S.l.]: Fox Searchlight Pictures, 2017. 1 Blu-ray (123 min).

ZANINI, Claudio. Monstro. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*. [S.l.], 2019. Available at: <http://www.insolitificcional.uerj.br/site/m/monstro/>. Accessed on: 5th Mar. 2021.

ZIMBARDO, Philip G. *The Lucifer effect: understanding how good people turn evil*. New York: Random House, 2007.

09

A ECONOMIA VERBAL E A ABERTURA ÀS MAIS DIVERSAS LEITURAS: REVELANDO ASPECTOS GÓTICOS NA OBRA DE JAMIL SNEGE¹

Leonardo Freitas de Carvalho
Matheus Petris da Silva

Recebido em 10 abr 2022.

Aprovado em 08 set 2022.

Leonardo Freitas de Carvalho

Doutorando em Letras, Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Mestre em Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3794730516676736>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9390-7573>

E-mail: leonardofcarvalho94@hotmail.com

Matheus Petris da Silva

Graduando em Licenciatura em Letras — Português, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Membro do grupo “Estranho, Fantástico e Grotesco: da Modernidade ao Contemporâneo em Literatura e outras linguagens”, coordenado pelo professor Rogério Caetano de Almeida; foi bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (2020-2022), cuja discussão teórica articulou as noções de intermedialidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9383040134940073>.

¹ Título em língua estrangeira: “The verbal concisness and the openness to the most diverse readings: revealing gothic aspects in the work of Jamil Snege”.

ORCID iD: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-0236-1702>.

E-mail: matheuspetriss@gmail.com.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo abrir algumas discussões relacionadas à literatura de Jamil Snege, autor brasileiro ainda pouco debatido no meio acadêmico, um objetivo que se torna ainda maior quando pensamos em interpretar o seu conto “O homem atrás da porta” (1972), tão aberto a diferentes leituras, à luz da ficção gótica, ou melhor, à luz dos mais diversos elementos canônicos ligados à parafernália dramática gótica. Para traçarmos a nossa análise, nos apoiamos em uma série de teóricos e de estudiosos que analisam de perto a literatura de medo e também a literatura gótica, como Howard Phillips Lovecraft e Júlio França, além de termos nos apoiado em escritores considerados referências quando se trata do subgênero em questão, a exemplo de Horace Walpole e de Edgar Allan Poe, tudo isso com o objetivo de compreendermos com um grau de maior profundidade as configurações da escola gótica e explorá-las no interior da narrativa de Snege proposta por nós.

Palavras-Chave: Jamil Snege. Literatura de Medo. Gótico. Crítica Literária. Suspense. Espaço Narrativo.

Abstract: This article aims to open some discussions related to the literature of Jamil Snege, a Brazilian author still little debated in the academic environment, an objective that becomes even greater when we think about interpreting his short story “O homem atrás da porta” (1972), so open to different readings, in the light of Gothic fiction, or rather, in the light of the most diverse canonical elements linked to Gothic dramatic paraphernalia. To development our analysis, we pore over on a number of theorists and scholars who closely analyze the literature of fear and also Gothic literature, such as Howard Phillips Lovecraft

and Júlio França. Furthermore, we pore over on writers considered references when it comes to of the subgenre in question, like Horace Walpole and Edgar Allan Poe, all with the aim of understanding in greater depth the configurations of the Gothic school and exploring them within the Snege narrative proposed by us.

Key words: Jamil Snege. Literature of Fear. Gothic. Literature Criticism. Suspense. Narrative Space.

INTRODUÇÃO

Às margens do cânone, o paranaense Jamil Snege publicou diversas obras literárias ao longo da sua carreira e talvez tenha sido um dos contistas menos convencionais da literatura brasileira no século passado. No ramo publicitário, o seu meio de sobrevivência e onde ganhou um maior destaque, o autor se tornou conhecido pelas suas propagandas exóticas relacionadas ao meio político e ao meio educacional, um tipo de estilo que, diga-se de passagem, foi ecoado na sua literatura, dominada por enunciações estranhas que, com mais perguntas do que respostas, criam uma atmosfera muitas vezes provocativa e debochada. Snege, não à toa, disparou sarcasticamente em uma crônica afrontosa que a melhor forma de se tornar invisível em Curitiba era publicando um livro. Dito e feito: Snege publicou vários livros e a sua fama se fez por publicitário, não por literato.

Vale destacar, como bem pontuou Júlio Bernardo Machinski (2011, p. 8), que essa invisibilidade do autor também se relaciona com as suas escolhas no mundo editorial, algo que se manifestou desde o início de sua carreira. Além de seus livros terem sido “publicados por pequenas editoras, em edições quase sempre

financiadas por ele mesmo”, quando teve a oportunidade de ser editado com maiores auxílios, digamos assim, logo recusou essa proposta, curiosamente em seu primeiro livro, *Tempo sujo* (1968). Na ocasião, era uma editora do Rio de Janeiro que poderia projetá-lo nacionalmente, mas Snege antecipava a sua contundência, afinal, a sua recusa se manifestou com a intenção de “não permitir que sua arte literária se perdesse entre outros produtos do mercado editorial” (MACHINSKI, 2011, p. 7), mercado este sempre observado com olhos críticos pelo escritor.

Nas suas letras, é possível encontrarmos narrativas curtas dos mais variados tipos, a exemplo do que vemos em todos os textos que povoam *A mulher aranha* (1972), segundo livro publicado de Snege — seu primeiro livro de contos, com uma seleção de dez narrativas escritas entre os anos de 1966 e 1972 —, o qual abriga contos atrelados à infância, à política, à metalinguagem, ao mistério e ao medo. De temas variados, de estilísticas versáteis, essa coletânea de textos curtos do autor paranaense é esteticamente ousada. A contenção narrativa de tais contos é elevada ao paroxismo na maior parte dos casos, e esses mesmos textos, muitas vezes enigmáticos, são deixados abertos na sua conclusão, consequência, podemos afirmar, da própria *secura* dos seus personagens e dos seus narradores. Em sua concisão e economia verbal, Snege é capaz, por exemplo, de criar um conto incomum como “Bebete”, responsável por veicular um diálogo ininterrupto, mas somente parcial, uma vez que não temos acesso ao conteúdo dito pelo interlocutor. Esse “diálogo”, explicitado somente pela metade (pelo lado do emissor/locutor) e possível

de ser identificado graças à constante presença da função fática,² torna-se com isso um monólogo, sempre pautado por lamúrias e por uma exposição da mediocridade da personagem-título, estratégias narrativas estranhas à luz de um ponto de vista temático e também estrutural.

Dentre os contos versáteis do livro destacado, além de outros publicados em outras oportunidades, Snege também flertou com as narrativas de medo, apropriando-se em muitos casos de técnicas canônicas dessa estilística. Em relação a isso, pensamos imediatamente em “As luzes”, conto publicado na antologia *Contos de repente* (1965), no qual uma personagem se encontra em uma sufocante e desesperadora queda livre e se depara com “homens-coisas”, ameaçadoras criaturas monstruosas, escavando vorazmente terra e dejetos, uma conjunção de aspectos que vai ao encontro de um preceito basilar do horror discorrido por Howard Phillips Lovecraft (1987, p. 4-5):

O verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas.

Em outro caso, podemos citar o texto homônimo do livro *A mulher aranha*, no qual a mãe da personagem principal é uma *cabeça decepada*: “Uma cabeça decepada – é tudo o que lembro de

2 A função fática, de acordo com Roman Jakobson, “pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação” (JAKOBSON, 2003, p. 126). Samira Chalhub complementa: “Há momentos em que a mensagem expõe o fator *canal*, aquele suporte físico que sustenta os signos. Esta função de linguagem é a *fática* [...] O objetivo desse tipo de mensagem é prolongar, interromper ou reafirmar a comunicação” (2005, p. 14).

minha mãe” (SNEGE, 1972a, p. 51). Essa lembrança, fantasmagórica, é revisitada pelo encontro do narrador-personagem com uma figura análoga em um *freak show*, um local simbólico para a trama, situado em um parque de diversões: “nada me causou tanto espanto quanto a descoberta, feita casualmente, de uma estranha criatura: aprisionada num cubículo mal iluminado tinha a mesma cabeça decepada, os mesmos olhos escuros e profundos de minha mãe” (SNEGE, 1972a, p. 54). Apesar de diversas possibilidades de interpretação psicanalítica, que encontraria no conto, por exemplo, uma espécie de relação edipiana, o texto pode ser interpretado também sob a perspectiva de um retorno mnemônico, que surge como um tipo de *medo* vinculado ao passado do personagem principal: “a estranheza causada por ele normalmente está acompanhada de uma certa familiaridade” (SANTOS, 2013, p. 143), visto que o *fantasma* aqui “é uma presença ausente e a presença de uma ausência” (SANTOS, 2013, p. 143).

Vimos, apenas diante do que foi até aqui constatado, que os contos estranhos de Sneege abrem muitas possibilidades de leituras, inclusive sob a perspectiva de um estilo macabro. Dentre os contos que mais nos interessam para este artigo, porém, “O homem atrás da porta”, também publicado no já citado *A mulher aranha*, ganha um maior destaque, visto que é possível fazermos uma análise da obra concentrados exatamente nas técnicas e nos efeitos de uma narrativa de medo, mesmo que o texto, digamos assim, não se declare abertamente ao terror.³ A narrativa em questão, além

3 H. P. Lovecraft (1987, p.4), ao refletir sobre uma das possibilidades da existência do horror desde os primórdios da literatura, afirma que uma de suas principais comprovações se encontra no “impulso que de quando em quando leva autores de tendências totalmente opostas a ensaiá-la em contos isolados, como se para aliviar suas mentes de certas formas fantasmais que de outro modo os obcecariam”. Ou seja,

disso, pode ser pendida, arriscamos essa hipótese, à estilística do gótico, uma vez que muitos dos elementos canônicos dessa corrente estética podem ser encontrados ao longo desse conto. Neste artigo, temos o objetivo de ler o enfatizado trabalho de Snege, portanto, à luz da ficção gótica, mas, antes que penetremos de fato na análise desse conto, buscaremos traçar na seção seguinte uma breve exposição teórica sobre esse tão importante e tão famoso subgênero da literatura de medo.

OS ARTIFÍCIOS CANÔNICOS DO GÓTICO: ESPAÇO, TEMPO E MONSTROS

Em *O horror sobrenatural na literatura* (1927), H.P. Lovecraft (1987, p. 7) traça um panorama sobre a literatura de medo e afirma que “o conto de horror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem”. Ao longo da sua discussão mais geral situada já no segundo capítulo, intitulado “Os primórdios do conto de horror”, o mesmo ficcionista e crítico literário diz que

os exemplos mais antigos são na maioria em prosa: como o caso do lobisomem em Petrônio, as horripilantes passagens de Apuleio, a curta mas célebre carta de Plínio, o Moço, a Sura, e a estranha compilação dos Prodígios pelo grego Flégon, liberto do imperador Adriano. É em Flégon que pela primeira vez encontramos a impressionante história da noiva defunta, Filínio e Macates, mais tarde contada por Proclo e nos tempos modernos formando a inspiração de *A Noiva de Corinto* de Goethe e de *O Estudante Alemão* de Washington Irving. (LOVECRAFT, 1987, p. 10)

podemos aplicar essa ideia ao próprio Jamil Snege, tendo em vista que seus contos com essa tendência são exceções.

Diante dessa discussão, entendemos que os aspectos temáticos e técnicos das narrativas de horror estão presentes há muito tempo na literatura, desde o seu período clássico, como podemos ver com as exemplificações ligadas a Petrônio e a Plínio, por exemplo. Júlio França (2019a), para citar outro exemplo dentre os críticos literários estudiosos das narrativas de medo, cita Homero e Dante como alguns exemplos de uma literatura mais clássica que se apoiavam em recursos técnicos e/ou temáticos para conferir efeitos de medo no interior da narrativa. Quando descreve uma parte do nono canto da *Odisseia*, França (2019a, p. 23, grifo nosso) diz que

[a] cena impressiona por sua violência explícita. Homero descreve em detalhes a repulsiva morte dos companheiros de Odisseu, esmagados, desmembrados e vorazmente engolidos pelo ciclope. Digno de nota é também o comportamento dos homens ante o feroz espetáculo antropofágico oferecido por Polifemo: os heróis estão aos prantos, paralisados pelo *horror* da cena.

Em outra situação, enquanto discorre sobre o espaço narrativo na literatura de medo, França (2019a, p. 27), sobre a *Divina comédia* (1472), diz que “[a] imaginação de Dante legounos assim aquela que é, muito provavelmente, a mais aterradora e detalhada representação de um espaço narrativo na história da literatura ocidental. Em outras palavras, o Inferno dantesco é o *locus horribilis* paradigmático”.

Por mais que tais elementos ligados às narrativas de medo estejam de fato presentes na literatura desde os seus períodos mais antigos, e Lovecraft (1987, p. 11) chega a citar, ademais, a sinistra

atmosfera de *A Divina Comédia*, o fantasma de *Hamlet* (1603) e as bruxas de *Macbeth* (1623), é com a escola gótica, no final do século XVIII, que o terror pela primeira vez é alçado de fato aos holofotes e o medo se apresenta como uma proposta estilística basilar, como um legítimo pilar de sustentação da narrativa: “coube a um inglês muito mundano e jovial — não outro senão Horace Walpole — dar forma definitiva àquele impulso crescente e tornar-se o verdadeiro fundador da história de horror literária como forma permanente” (LOVECRAFT, 1987, p. 14). Conforme Pedro Puro Sasse da Silva (2017, p. 111)

[mesmo] dentro de um lugar, momento histórico e grupo social específicos, não são todas as obras que, ao suscitar medo em um leitor, virão, por isso, a ser consideradas obras de horror nem pela crítica nem pelo público. Pode-se usar de exemplo *Paraíso Perdido* de John Milton: ainda que contenha em si elementos capazes de aterrorizar – e que talvez o tenham feito –, provavelmente nunca ocupou a prateleira de horror das livrarias.

Esse comentário, que se mostra oportuno aqui, nos faz compreender que Homero, Dante, Milton e Shakespeare, além de outros, abrigavam nas suas obras artifícios formais e temáticos que produziam efeitos ligados ao medo, ao horror, mas não é por isso que podem ser consideradas narrativas de terror, algo que viria a acontecer de modo mais concreto, como vimos há pouco com Lovecraft, com o advento da escola gótica, um grupo de autores e de textos que se apoia em uma série de recursos narrativos⁴ que

4 Conforme os apontamentos de Lovecraft (1987, p. 15-16, grifos nossos): “A *nova parafernália dramática* consistia em primeiro lugar do castelo gótico, com sua lúgubre vetustez, vastas distâncias e labirintos, alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos, catacumbas malsãs escondidas e uma procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador”.

justamente compõe a tonalidade macabra impressa no primeiro plano da sua estilística. Dando prosseguimento aos nossos estudos atrelados a essa corrente literária, Júlio França (2019b, p. 9) evidencia que o

gótico é sobretudo um fenômeno moderno que carrega em si marcas profundas que o Iluminismo imprimiu no pensamento ocidental: das fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo; dos velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar; dos novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia.

Ainda segundo o pesquisador,

[enquanto] o racionalismo desalojava as crenças religiosas como modo preponderante de explicação do universo, e a literatura tornava-se cada vez mais realista e obcecada pelas minúcias da vida burguesa, a literatura gótica setecentista funcionou, com suas ambivalências, como uma tentativa de lidar com as *incertezas* dessa transformação, preenchendo com mistérios e elementos sobrenaturais as lacunas do Iluminismo. (FRANÇA, 2019b, p. 9, grifo nosso)

Observamos que, à luz dos comentários de França, o gótico, em termos contextuais, se situa em um momento de transição na história, relacionando-se com as “fissuras” sobre as concepções teológicas da época, com o nascimento dos “horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia” e com outros fatores que estão ligados às *incertezas* daquele período. Conforme os apontamentos, compreendemos, além do mais, que os mistérios e os elementos sobrenaturais, constantemente presentes nessa corrente estética, parecem representar, entre

outras coisas, as bruscas transformações encontradas no âmbito teológico e tecnológico da época.

Em termos estilísticos, os mistérios e os elementos sobrenaturais são pilares de sustentação da ficção gótica, os quais produzem efeitos fundamentais para a consolidação do perfil sombrio e insólito dos seus textos. Tais artifícios, é preciso dizer, são potencializados por uma série de outros aspectos de composição, a exemplo do que vemos, em primeiro lugar, com o espaço narrativo, sobre o qual são evocados os principais acontecimentos aterrorizantes, geralmente locais internos, como casas, castelos e lugares semelhantes, embora em alguns casos encontremos exemplos de áreas externas. Tais ambientes hostis são chamados, mais especificamente, de *locus horribilis*,

espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o ser humano moderno – exprimem ante o espaço físico e social em que habitam. (FRANÇA, 2019b, p. 11-12)

Para que ilustremos rapidamente, em termos de ambientação interna, sobre a qual “as personagens funcionam como joguetes, títeres do próprio espaço que não proporciona saída” (MENON,

2013, p. 83), podemos trazer *O castelo de Otranto (1784)*, considerado pela crítica o romance-inaugural do gótico:

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a parte que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. (WALPOLE, apud MENON, 2013, p.82)

Em relação aos ambientes externos, Robert Mighall aponta que, no século XIX, existiu uma corrente chamada “gótico urbano”, quando, por exemplo, “Charles Dickens e o romancista popular G.W.M. Reynolds retrataram cenas de crime e horror nos cortiços miseráveis de Londres em narrativas tão *vastas e labirínticas* quanto os bairros onde eles se erguiam” (2015, p. 45, grifos nossos). Sobre *O médico e o monstro (1886)*, as escuras madrugadas londrinas, ainda que iluminadas por lâmpadas em alguns dos seus trechos, provocam certos perigos e ameaças, justamente pelos seus efeitos de climatização, nos entornos do investigador principal, Utterson, o qual se desloca constantemente na trama para os locais mais obscuros da cidade com o objetivo de investigar o estranho caso sedimentado no interior da narrativa. Vejamos um exemplo, quando Utterson, já assustado com os atos de Hyde, vai nitidamente desconfortado e apavorado até a casa deste:

A essa altura já eram nove da manhã, e o primeiro nevoeiro da estação baixou dos céus qual uma grande mortalha cor de chocolate. Como o vento

continuamente atacava e punha em debandada aquelas massas belicosas de vapor, o sr. Utterson pôde apreciar um número incrível de graus e tons de penumbra enquanto o cabriolé avançava lentamente pelas ruas; isso porque se, num lugar, estava escuro como nas profundezas da noite, mais acolá havia um brilho soturno e intenso de marrom, como a luz de estranha conflagração [...] O lúgubre Soho – deixando entrever em cenas cambiantes seus caminhos lamacentos, transeuntes mal-ajambrados e lampiões que nunca se apagavam ou tinham sido acendidos de novo para combater aquela funérea retomada da escuridão – parecia, aos olhos do advogado, o bairro de alguma cidade vista em pesadelos. (STEVENSON, 2015, p. 84-85)

Os elementos cenográficos, para o gótico, são demasiadamente importantes para a execução dos seus efeitos relacionados à produção de medo, já que os cenários labirínticos e perigosos movimentam o enredo, vimos isso no fragmento há pouco enfatizado, mas é interessante apontar que, em muitos casos, o gótico expande a sua estratégia cenográfica para simbolizações que enriquecem a construção narrativa:

Chris Baldick, numa introdução muito ágil ao gênero gótico, observa que essa “ficção é caracteristicamente obcecada por velhas construções como lugar onde ocorre a ruína humana. O castelo ou a casa gótica não é apenas um prédio velho e sinistro; é um espaço de degeneração, até mesmo de decomposição...”. Assim, a geografia e o meio ambiente não se limitam a suprir efeitos atmosféricos, oferecendo uma localização apropriada para explorar os temas da história. (MIGHALL, 2015, p. 21)

Além das questões geográficas, a ficção gótica, quando analisada pela sua fortuna crítica, também é diversas vezes realçada à luz do aspecto da fantasmagoria, ou melhor, à luz de uma misteriosa presença fantasmagórica do passado que se instala no presente da trama e impulsiona, exatamente no *locus horribilis*, os principais eventos dramáticos do texto:

Sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afastar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, o protagonista gótico é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados. (FRANÇA, 2019b, p. 12)

Podemos ilustrar esse caso com um exemplo de um gótico mais tardio, com um dos maiores clássicos de Edgar Allan Poe, o conto “O gato preto” (1843), que acompanha a história de um indivíduo que, por causa de problemas relacionados à embriaguez, passa a ser agressivo com os seus animais domésticos, inclusive com Pluto, um gato preto que acaba sendo enforcado pelo personagem principal. Este, no entanto, graças a seus atos, passa a ser *assombrado* pelo bichano brutalmente assassinado. Ele diz: “Por meses não consegui me libertar da imagem *fantasmagórica* do gato” (POE, 2012, p. 85, grifo nosso). Após uma série de

coincidências serem concretizadas na trama, com destaque para uma mancha branca situada no peito do seu novo gato, responsável por formar “a imagem de uma coisa hedionda – de uma coisa macabra – do PATÍBULO!” (POE, 2012, p. 87), o narrador-personagem comenta que tinha “pesadelos de indizível medo” (POE, 2012, p. 87), afirmações apoiadas em campos semânticos compostos por vocábulos pendidos ao terror, que evidenciam, entre outras coisas, que o mesmo passou a ser assombrado por uma espécie de fantasmagoria.

Evidenciando ainda mais esse caráter fantasmagórico nesse conto de Poe, é relevante que citemos o desfecho da narrativa, afinal, a assombração do gato é quem revela o paradeiro da mulher assassinada pelo protagonista. Depois de o assassino bater com a sua bengala na parede da qual servira de túmulo, eis o que ocorre:

Fui atendido por uma voz vinda da tumba! – por um gemido, inicialmente abafado e fraco, como de uma criança a soluçar, e depois se dilatando rapidamente em um grito longo, elevado e contínuo, inteiramente anômalo e inumano – um guincho lamurioso, metade horror e metade triunfo, tal como só poderia ter brotado do inferno num esforço combinado das gargantas dos condenados em sua agonia e dos demônios que exultam na danação. (POE, 2012, p. 90)

Essa passagem é o ápice da assombração originada pelos atos fantasmagóricos e é responsável por desencadear a condenação máxima do protagonista, um tipo de movimento que se encaixa perfeitamente naquilo que é afirmado por Josalba Fabiana dos Santos (2013, p. 144), que “o fantasma é um mensageiro, ele sempre tem algo a comunicar de um lado para o outro: seja

mostrando, se mostrando, falando ou emitindo ruídos”. Assim sendo, menos o destrambelhamento do narrador-personagem, mas mais a ação do gato-espectro, revelou o seu crime, lembrando que, de um modo geral, “o fantasma é uma figura de revelação de enigmas e segredos e é um justiceiro.” (SANTOS, 2013, p. 145).

Dentre os principais aspectos ressaltados pela fortuna crítica sobre a ficção gótica, encontra-se também, com grande relevância, a presença da personagem monstruosa: “na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades” (FRANÇA, 2019b, p. 12). Se estas, segundo Jeffrey Cohen (2000, p. 25-26), “[nascem em] encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural”, sendo que “[os] monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (COHEN, 2000, p. 27), é interessante pensar naquilo que já foi discutido acerca do nascimento do gótico, lançado, digamos assim, justamente em um momento de transição, em um período de transformações e de incertezas. Em *O Médico e o Monstro*, o duplo de Jekyll, o sr. Hyde, é potencialmente perigoso, é ele que alça a narrativa aos seus momentos mais violentos e mais tenebrosos, e é preciso destacar que, no final do século XIX, época na qual o romance de Stevenson foi lançado, a ciência, nos seus mais diversos campos, era desenvolvida exponencialmente. O século XIX, inclusive, foi um período marcado por diversas transformações e novidades, algo que vai ao encontro dos experimentos sinistros e trágicos realizados por Jekyll. Complementa Mighall (2015, p. 50):

Se a primeira geração de romancistas góticos situava o terror ficcional nas florestas e em

castelos da Itália e da Espanha, a tradição que se desenvolveu depois de Stevenson exibiu um interesse fisiológico distinto, demonstrando que o corpo e a mente dos indivíduos eram capazes de prover horrores próprios como local de indesejáveis heranças e retornos. O conde Drácula de Bram Stoker, com seus quinhentos anos de idade, é, como Hyde, em parte um “tipo criminoso” atávico, notável por suas feições grotescas e também entrevistado a partir dos testemunhos dos advogados e médicos que o investigam. O dr. Moreau de H.G. Wells conduz experimentos em evolução acelerada, tentando extrair seres humanos de animais, assim como Jekyll liberou o animal que existia dentro de um homem [A ilha do dr. Moreau (1896)]. O grande deus Pã (1894) e Os três impostores (1895) de Arthur Machen envolvem estranhos experimentos e testemunhos fragmentários registrando horríveis transformações corporais, pecados inenarráveis e indivíduos indescritíveis.

Todos os casos podem ser lidos como *novidades* no campo da ciência, são reflexos de um período, do período em que essas obras foram lançadas, época, como já citamos, ligada a incontáveis transformações, que trazem consigo, por conseguinte, ansiedades e incertezas: “o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise” (COHEN, 2000, p. 31). Para Cohen (2000, p. 26), ainda, “o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’”, e desde a Idade Média, segundo Claude Kappler (1994, p. 335), “monstro e prodígio são sinais que precedem e prefiguram acontecimentos, são um aviso dele através de sentido oculto: por isso é que monstros são material de interpretação, para não dizer de adivinhação” (KAPPLER, 1994, p. 335).

Esses alertas, sinais, advertências, sejam mais explícitos ou mais implícitos, podem estar diretamente ligados ao descontrole da ciência, que produzem monstrosidades como a de *Frankenstein* (1818), escrito por Mary Shelley, como a de *O médico e o monstro*, escrito pelo já citado Robert Louis Stevenson, ou como a de *O homem invisível* (1897), obra escrita por H.G. Wells. Concluimos que a criação da monstrosidade diz demais daqueles que o criaram e/ou dos tempos que o criaram, “[eles] nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos” (COHEN, 2000, p. 55). Na literatura gótica, a monstrosidade, de acordo com o que debatemos, pode personificar as incertezas de um período recheado de mudanças nas esferas ideológicas, científicas, sociais e artísticas.

Buscamos mapear, nesta seção, alguns dos principais aspectos textuais e contextuais destacados pela crítica literária sobre a ficção gótica, sendo fundamental enfatizar que esse nicho literário não se esgota frente aos artifícios citados e comentados aqui, pois o gótico, para além desses conceitos, é um tipo de estilística que pode carregar consigo outros vários aspectos mais tradicionais do gênero, afinal, como vemos com o próprio Lovecraft (1987), a estilística gótica se transforma com o tempo, ela se apropria de novas parafernalias dramáticas conforme aparecem novos autores e novas ficções. Na seção seguinte deste trabalho, finalmente esquadriharemos a obra proposta, “O homem atrás da porta”, diante da estilística gótica, não nos limitando a um movimento de somente encaixá-la aos artifícios canônicos dessa corrente

estética, mas sim buscando entendê-los, mais do que tudo, como importantes efeitos estéticos para essa narrativa.

ANÁLISE

“O homem atrás da porta”, um conto de mais ou menos seis páginas, acompanha um sujeito misterioso que, já na iniciação da trama, é descrito nos seus aspectos físicos, embora tenha a sua identidade ocultada desse momento do texto até os instantes finais: “O homem vestia um terno escuro, elegante, porém de um tecido que produzia um brilho estranho, metálico, quase luminoso” (SNEGE, 1972, p. 37). Na sequência dessa descrição mais concentrada no figurino do indivíduo, o narrador em terceira pessoa diria que o mesmo carregava “no bolso do paletó um jornal dobrado, uma dessas edições de língua estrangeira que sempre chegam com uma semana de atraso” (SNEGE, 1972, p. 37). A normalidade se mostra presente até essa altura, até que, já no final do primeiro parágrafo, a virada da narrativa, digamos assim, passa a ser desenhada:

O homem puxou uma cadeira e sentou-se atrás da porta, ninguém lhe notou a presença. Mesmo porque ninguém imaginaria que houvesse um homem atrás da porta, calmo, solene, como se à espera de um avião ou de um trem, ou de um encontro marcado para dali a pouco. (SNEGE, 1972, p. 37)

A partir do momento em que o narrador afirma que o homem sentou *atrás da porta*, que ninguém notou a sua presença e que ninguém imaginaria a sua presença ali, um sentimento de estranhamento é criado, além de expectativas para saber quem

é esse personagem e o que ele busca executar. Sentar atrás de uma porta não é uma ação muito comum, ainda mais se levarmos em consideração, como pudemos ver nesse fragmento, o fato de que o mesmo personagem parece se esconder em um ambiente onde estão outras pessoas. De outra maneira, desta vez mais bem detalhada, o narrador descreve novamente a ação do homem misterioso:

Recapitulando: o homem entrou pela porta da frente, subiu as escadas, virou à direita ao chegar no pequeno hall que dava acesso aos cômodos e, *oculto* de todos, sentou-se atrás da porta da sala-de-estar. Todos na casa jurariam não ter visto pessoa alguma, tão inesperada e cautelosa sua visita: porém familiar, como se acostumado a passar todos os dias pela porta, subir em silêncio, temendo importunar uma velha tia asmática ou um filho neurótico. Assim o homem entrou e sentou-se atrás da porta, muito digno nos gestos – esperaria alguém – mas ali, dentro de uma casa estranha, e logo *escondido* de todos? (SNEGE, 1972, p. 38, grifos nossos)

Destacam-se, aqui, as caracterizações da cena, principalmente vocábulos como “oculto” e “escondido”, ambos atrelados ao homem atrás da porta, ambos no papel de reforçar o estranhamento acerca da ação do personagem e os mistérios nos entornos da identidade do mesmo. É notável, inclusive, o adjetivo “estranha”, referente à palavra “casa”, fator que nos faz *deduzir*, ainda naqueles primeiros passos do conto, que o homem em foco está em um ambiente onde não conhece as pessoas, isto é, ele não conhece os membros da casa. O questionamento situado no final do fragmento parece ser, além do mais, uma espécie de surpresa

vinda do próprio narrador, como se este também não entendesse muito bem a situação provocada pelo indivíduo misterioso.

Percebe-se que, logo depois, o narrador mudaria o seu foco narrativo e passaria a se concentrar nas ações mais banais de uma família comum:

A mulher recolheu a louça do jantar, pôs água para o café, atendeu o filho mais novo que pedia coca-cola. O marido encolhia-se na cadeira, contrariado, mascando o filtro do cigarro. Uma noite igual a todas as outras – ele chegando de mau humor, as crianças pedindo balas, a mulher retirando os pratos do forno, a empregada escondida no banheiro. (SNEGE, 1972, p. 38)

Nessa cena de ambientação, temos a impressão de se tratar das pessoas que não haviam notado a presença do homem atrás da porta (logo depois disso seria de fato confirmado). Nesse mesmo parágrafo, em seguida, veríamos que o narrador diz que o marido estava quieto, olhando de um lado para o outro, “como se farejasse na casa uma *presença incômoda*” (SNEGE, 1972, p. 38, grifos nossos). A expressão “*presença incômoda*” é instigante, nessa altura, para um conto que produz sutilmente, desde o seu primeiro parágrafo, uma aura misteriosa acerca de um determinado personagem. Tudo isso é ainda mais reforçado a partir do momento em que o narrador, mais uma vez, questiona: “Mas e aquele homem, que ninguém vira entrar, e que no entanto estava lá dentro, na mesma casa, oculto atrás da porta?” (SNEGE, 1972, p. 38-39). Não é gratuita a insistência do narrador em questionar a presença daquela figura que, segundo ele, é incômoda, é um tipo de movimento, aliás, que só reverbera ainda mais o suspense.

À medida que o conto é desenvolvido, aquela casa se torna um local delicado e que parece aos poucos justificar a presença silenciosa, e fantasmagórica, do homem na residência:

O marido queixa-se da sobremesa, não gosta do café, atira o guardanapo no chão. A mulher encolhe-se assustada na cozinha e chama o filho mais novo para junto de si, temendo que o marido o ferisse na sua incontrolada ira. Sempre a mesma cena – ele chegando acabrunhado, calado, deprimido; ela apressando-se com o jantar, providenciando a água para o café, a faca de melhor corte – ele detestava as facas do jogo do casamento, cegas e pesadas. (SNEGE, 1972, p. 39)

Os movimentos agressivos do marido, evidenciados pelo narrador, são seguidos pela constatação de uma mulher assustada. Em seguida, a atmosfera de instabilidade é consolidada: “A empregada afasta-se, fecha-se no banheiro, arruma os livros da estante, finge espanar superfícies imaginárias. Tem *medo* do patrão, receia-lhe a investida, os objetos atirados cegamente” (SNEGE, 1972, p. 39, grifo nosso). Enquanto isso, o “homem continua ignorado no seu esconderijo” (SNEGE, 1972, p. 40). Destaca-se, nesses pedaços do texto, uma conjunção de momentos mais delicados, apoiada no alto nível de agressividade de um personagem e nos efeitos consequentes provocados por ele (os medos da esposa e da empregada) que desenham gradualmente um lugar sinistro, um *locus horribilis*, arriscamos dizer.

Isso pode ser mais bem compreendido na medida em que o narrador nos informa que o “ambiente na cozinha é *tenso*: o marido *avança* em direção à mulher, as crianças gritam, ela enfrenta-o com uma expressão de ódio crescente” (SNEGE, 1972, p. 40, grifos

nossos). Nesse curto fragmento, o adjetivo “tenso” é bastante relevante para sintetizar a atmosfera predominante do interior daquela casa, e é notável, nesse mesmo momento, a escolha verbal por parte do narrador, “avança”. “Avançar” é um verbo geralmente relacionado, nesse sentido, a animais, e diante do medo das crianças, a mulher, como uma leoa, enfrenta-o, defende a sua cria. Embora o homem se arrependa logo depois das suas atitudes impulsivas, a animalização⁵ não deixa de ser conferida por nós leitores. Aos poucos, então, podemos inferir que esse indivíduo é uma monstruosidade descontrolada, conduzida somente pela sua ira; ele é um pai, um marido e um patrão, mas que se mostra destemperado, ameaçador e violento, ele assusta e intimida todos os membros da casa.

Cada vez mais, então, inclinamos a nossa leitura para o fato de que a presença incômoda daquele “homem que entrou sem ninguém ver e que se sentara atrás da porta [e que] continua na mesma posição” (SNEGE, 1972, p. 40) é uma *fantasmagoria*, impulsionada, entendemos dessa maneira, pelos problemas internos daquele espaço narrativo, problemas que, por sua vez, são gerados por aquele monstro descontrolado que agride verbalmente e ameaça fisicamente os membros da residência, ou do *locus horribilis*. Nota-se que, de acordo com a nossa interpretação, os fantasmas estão presentes naquele ambiente por problemas do presente, mas, na afirmação que será destacada em seguida, deduzimos que esse cenário, delicado e assustador para

5 As escolhas verbais implicitamente esboçam uma espécie de animalização sobre o marido, a exemplo do que já vimos no seguinte fragmento: “como se *farejasse* na casa uma presença incômoda” (SNEGE, 1972, p. 38, grifo nosso). Nesse caso, o verbo “farejar” vai ao encontro da nossa premissa.

alguns dos membros da casa, ocorre já há algum tempo, ou seja, é um problema também do passado: “A mulher chora, tem vontade de abraçá-lo, sugerir-lhe que vá a um médico, interne-se” (SNEGE, 1972, p. 40). A sugestão de ir ao médico é um índice que parece afirmar, portanto, que aquelas ocorrências são corriqueiras, algo que pode ser encontrado, também, em outro momento do texto: “*Sempre* a mesma cena – ele chegando acabrunhado, calado, deprimido; ela apressando-se com o jantar, providenciando a água para o café, a faca de melhor corte” (SNEGE, 1972, p. 39, grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, buscamos discutir a ainda pouco estudada obra do paranaense Jamil Snege, com uma ênfase maior no conto “O Homem Atrás da Porta”, o qual, dentre tantas leituras possíveis, pode ser inclinado a uma interpretação pendida ao gótico, já que, para além dos efeitos de mistério, explicitamente buscados pela narrativa, o texto em questão abriga consigo alguns elementos que podem muito bem ser alinhados aos principais recursos dramáticos explorados pelo gótico desde a sua gênese. É verdade que, nessa narrativa, por exemplo, não encontramos as escadas misteriosas, os locais labirínticos ou as ruas escuras e ameaçadoras, mas entendemos que o delicado e apreensivo interior daquela casa, somado àquele pequeno, mas significativo, espaço obscuro atrás da porta, onde o homem estranho se acomoda, nos lembra, em maior ou menor grau, o chamado *locus horribilis*. Muitos dos aspectos desse conto analisados por nós, aliás, não estão declaradamente abertos à estilística gótica, mas entendemos que pode haver uma convergência entre eles.

Além do que analisamos sobre a fantasmagoria e sobre a monstruosidade ao longo do tópico antecessor, podemos citar o fato de que “O Homem Atrás da Porta” carrega consigo um *campo semântico* favorável à criação de uma atmosfera de suspense, como vimos com expressões como “oculto” e “escondido”, duas simples palavras que potencializam o mistério nos entornos do homem obscuro. É importante destacar, ainda, o que Lovecraft (1987, p. 3) comenta rapidamente sobre um dos sentimentos de medo: “o mundo do desconhecido sempre será um mundo de ameaças e funestas possibilidades”. Aquele homem atrás da porta, entre outras coisas, pode ser lido como o *desconhecido*, como uma ameaça ou simplesmente como um alerta à família focalizada pelo narrador – sua aparição no local talvez seja uma advertência relacionada aos perigos de um homem descontroladamente agressivo, e já vimos neste artigo que o fantasma, lembrando que o marido no conto analisado parece farejar uma presença incômoda, é um possível mensageiro.

Ainda que o gótico e as narrativas de medo em geral estejam ausentes do cânone da literatura brasileira, quiçá laconicamente citados nas historiografias mais famosas, é possível encontrarmos, mesmo que mais implicitamente, obras que podem ser inclinadas a esse tipo de leitura, como é o caso da narrativa analisada aqui. Além de propormos neste artigo a abertura de algumas discussões sobre a pouco debatida obra de Jamil Snege, procuramos, neste trabalho, em relação às narrativas de medo, “buscar, através de um procedimento quase arqueológico, a presença de temáticas, motivos, enredos, personagens, construções de espaços narrativos e afins” (FRANÇA, 2019b, p. 7-8) na obra do autor paranaense, mais

especificamente no conto “O Homem Atrás da Porta”, econômico verbalmente, é verdade, mas potencialmente gótico.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A Cultura dos Monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. *A Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 25-55, 2000.
- FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 6-22, 2019b.
- FRANÇA, Júlio. Medo e Literatura. In: FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 23-38, 2019a.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, p. 118-162, 2003.
- KAPPLER, Claude. A Noção de Monstruosidade. In: KAPPLER, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, p. 289-361, 1994.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., Rio de Janeiro, 1987.
- MACHINSKI, Júlio Bernardo. Às Margens do Cânone: Relendo Jamil Snege. *Anais do SILEL*. V.2, n.2. Uberlândia: EDUFU, p. 1-17, 2011.
- MENON, Maurício Cesar. Espaços do Medo na Literatura Brasileira. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcelo de Oliveira (Org.). *As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 79-91, 2013.
- MIGHALL, Robert. Introdução. In: STEVENSON, Robert Louis. *O Médico e o Monstro: O estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde*. São Paulo: Penguin Companhia, p. 17-54, 2015.
- POE, Edgar Allan. O Gato Preto. In: POE, Edgar Allan. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, p. 81-92, 2012.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O Fantasma e o Duplo. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcelo de Oliveira (Org.). *As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 142-152, 2013.

SASSE, Pedro Puro. Coordenadas do Medo: uma proposta de análise da ficção de horror. In: SILVA, Alexandre Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Org.). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 110-121, 2017.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes Obras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 148-332, 2017a.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes Obras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 487-598, 2017b.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein: ou o Prometeu Moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

SNEGE, Jamil. As Luzes. In: SNEGE, Jamil. *Contos de Repente*. Curitiba: Delfos Editora LTDA., p. 23-25, 1965.

SNEGE, Jamil. *Tempo Sujo*. São Paulo: Editora Escala, 1968.

SNEGE, Jamil. O Homem Atrás da Porta. In: SNEGE, Jamil. *A Mulher Aranha*. Curitiba: Editora Hoje, p. 37-42, 1972a.

SNEGE, Jamil. Bebete. In: SNEGE, Jamil. *A Mulher Aranha*. Curitiba: Editora Hoje, p. 43-49, 1972b.

SNEGE, Jamil. A Mulher Aranha. In: SNEGE, Jamil. *A Mulher Aranha*. Curitiba: Editora Hoje, p. 51-56, 1972c.

STEVENSON, Robert Louis. *O Médico e o Monstro: O estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde*. São Paulo: Penguin Companhia, 2015.

WELLS, H.G. *O Homem Invisível*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

10

**PILHAS DE CORPOS GROTESCOS:
O GÓTICO CONTEMPORÂNEO EM
MARIANA ENRÍQUEZ E PATRÍCIA MELO¹**

Ana Resende
Caroline Façanha

Recebido em 10 abr 2022. **Ana Resende**

Aprovado em 08 set 2022. Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação do Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza.

Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4379691112134995>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1294-0740>.

E-mail: hoelterlein@gmail.com.

Caroline Façanha

Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Conceição Monteiro. Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7592351580409598>.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-7115-6086>.

E-mail: carolinefacanham@gmail.com.

1 Título em língua estrangeira: "Piles of grotesque bodies: the contemporary gothic in Mariana Enríquez and Patrícia Melo".

Resumo: No presente artigo, analisamos o conto “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), da argentina Mariana Enríquez, e o romance *Mulheres empilhadas* (2019), da brasileira Patrícia Melo, sob a perspectiva dos usos do grotesco na produção literária de autoria feminina contemporânea.

Palavras-chave: Gótico. Grotesco. Literatura latino-americana contemporânea. Violência. Literatura de autoria feminina.

Abstract: This paper aims to analyze Mariana Enríquez’s “Las cosas que perdimos en el fuego [Things we lost in the fire]” (2016) and Patrícia Melo’s *Mulheres empilhadas [Piled women]* (2019) from the perspective of the uses of the grotesque in the production of contemporary women writers.

Keywords: Gothic. Grotesque. Contemporary Latin American literature. Violence. Female-authored literature.

*“Não se trata de competir com a realidade, mas de devolvê-la ao estado original de horror”.
Mariana Enríquez*

1. INTRODUÇÃO

No presente artigo, analisamos o conto “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), da argentina Mariana Enríquez e o romance *Mulheres empilhadas* (2019), da brasileira Patrícia Melo, sob a perspectiva dos usos do grotesco na produção literária de autoria feminina contemporânea. Para isso, buscamos definir o termo “grotesco” a partir das análises da escritora Flannery O’Connor, no ensaio “Alguns aspectos do grotesco na ficção sulista estadunidense” (1960) e das contribuições das pesquisadoras Inés

Ordiz, Alison Milbank e Patricia Yaeger sobre os usos do grotesco nas narrativas de autoria feminina.

2. GÓTICO, TRANSGRESSÃO E GROTESCO

Em “De brujas, mujeres libres y otras transgresiones”, Inés Ordiz afirma que o “terror literário soube adequar-se a diferentes contextos sociais, nacionais, históricos e culturais” (ORDIZ, 2019, p. 267)² e se propõe pensar um tipo de “gótico transgressor” da realidade cotidiana, que ela identifica na coletânea *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez. Para a pesquisadora, Enríquez se valeria de elementos convencionais da literatura do medo de matriz europeia³ para retratar “o entorno social de seu país no século XXI”, a saber, a pobreza, as condições sanitárias precárias nos bairros pobres da capital, o sexismo cotidiano e a violência contra as mulheres.

A estratégia crítica de Ordiz, que parte de uma compreensão transnacional e trans-histórica do gótico, permite identificar também no romance *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo, o uso de convenções da produção literária gótica. Ao nosso ver, a aproximação entre as narrativas de Mariana Enríquez — em particular o conto “Las cosas que perdimos en el fuego” — e

2 A tradução dos textos em língua estrangeira citados no artigo foi feita pelas autoras, salvo quando o(s) nome(s) do(s) tradutor(es) for(em) indicado(s) nas referências bibliográficas.

3 Desde seus primórdios, com a publicação de *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, o gótico se caracteriza pela repetição de temas e de um *modus operandi*, não sendo raros enredos de usurpação de propriedades e a exploração de locais inóspitos, lúgubres e ameaçadores, como ruínas, castelos antigos e sombrios, florestas etc. Ao mesmo tempo que a produção literária gótica investe em elementos naturais, como fortes tempestades e nevoeiros, locais inóspitos e até no sobrenatural para discutir os limites da experiência humana, associa-se a investidas políticas em um momento em que a Europa reverbera com a Revolução Francesa. No presente artigo, veremos como o uso do grotesco e das convenções góticas está associado ao questionamento da política de gênero, por exemplo, nas autoras analisadas.

o romance de Melo permite uma melhor compreensão dos “imaginários do terror global” (ORDIZ, 2019, p. 266), bem como dos mecanismos do gótico empregados nas distintas representações da realidade contemporânea latino-americana. Partimos, portanto, da compreensão da produção literária gótica como sendo caracterizada pela repetição de elementos convencionais, como já foi observado por Júlio França (2016), dentre outros estudiosos. Para França, o *locus horribilis*; a presença fantasmagórica do passado e, por fim, a personagem monstruosa são elementos que, quando empregados em conjunto, caracterizam a produção gótica, retratando os medos e os anseios de uma sociedade em determinado contexto histórico.

Entendido como uma estética negativa (BOTTING, 2014), ou seja, como um *modus operandi* que se baseia em transgressões, excessos e monstruosidade, o gótico é capaz de expressar diferentes aspectos da alteridade que surgem em contextos concretos e é justamente esta capacidade que torna o gótico contemporâneo um veículo de expressão para grupos historicamente marginalizados ao buscar desconstruir os discursos hegemônicos gerados pelos grupos no poder, isto é, por aqueles grupos que definem o *status quo* ou estabelecem as ideologias dominantes. Em grande parte das sociedades europeias e americanas, esses grupos são compostos por integrantes do sexo masculino, cisgênero, de classe média e praticantes da religião dominante — são sociedades predominantemente patriarcais, e apenas as mulheres das classes mais abastadas conseguem desfrutar de algumas liberdades.

Tanto Mariana Enríquez quanto Patrícia Melo usam as convenções da literatura do medo como veículo para explorar

terrores cotidianos: “a violência política e seus fantasmas, o Outro, especialmente sob a forma do diferente, do imigrante. Nossa violência diária” (RICE, 2018). Em sua crítica ao *status quo* patriarcal das sociedades contemporâneas, Enríquez e Melo apostam na “alteridade feminina como perigosa, [...] [na] sororidade e ruptura dos cânones de beleza estabelecidos” (ORDIZ, 2019, p. 263-264) como forma de resistir às estruturas de opressão. Entendemos, ainda acompanhando o raciocínio de Inés Ordiz, que esta “revolução ficcional” que as duas autoras propõem é levada a cabo não pela violência, mas pela “sororidade com agência”, representada em suas narrativas pela “liga das mulheres ardentes” e pela “liga das mulheres das pedras verdes”.

No presente artigo, propomos analisar as narrativas de Mariana Enríquez e Patrícia Melo sob a perspectiva do “grotesco” enquanto categoria estética. Embora definir o “grotesco” não seja uma tarefa fácil, posto que ele só pode ser definido “como estando em oposição a algo” sem propriamente dispor de qualidades intrínsecas que o definam, aqui nos interessa o fato de que o grotesco se relaciona a diversos aspectos, tais como desarmonia, hibridismo, excesso, exagero, transgressão e se configura como uma perturbação da ordem, em que os significados entram em colapso. É justamente essa característica que contribui para a criação de ambiguidades, excessos de significados e transgressões que informa a poética gótica.

O pouco interesse dos pesquisadores pelo tema, porém, não se origina ao nosso ver apenas na dificuldade em definir o “grotesco”, mas também pode ser entendido a partir da associação do grotesco com a escrita de autoria feminina: “[o grotesco]

passa a ser associado à mulher, ao contrário do sublime, que [...] é concebido em termos especificamente masculinos” (MILBANK, 2009, p. 76).

Em “Bleeding nuns: a genealogy of the female Gothic grotesque”, Alisson Milbank oferece um “relato [histórico] do modo grotesco na ficção gótica [...] para entender o tipo de uso deliberado do grotesco pelos autores, de Horace Walpole a Charlotte Brontë” (MILBANK, 2009, p. 76) e argumenta que o uso do grotesco desde então “ofereceu vantagens específicas para as escritoras” (MILBANK, 2009, p. 76), proporcionando “abertura para uma expressão sexuada e anticonformista” (CRIPPA, 2003, p. 113). O grotesco rompe com as expectativas que remetem a um “feminino idealizado”, sem, no entanto, recair nas armadilhas das representações “geradas [...] por autores do sexo masculino” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 17), das quais a *mulher-anjo* e a *mulher-monstro* seriam os extremos.

Ao combinar essas discrepâncias, não raro, como afirma Flannery O’Connor no ensaio “Alguns aspectos do grotesco na ficção sulista estadunidense”, a produção acaba gerando indignação, pois é considerada um reflexo distorcido e uma imagem mentirosa que põe em xeque a “natureza do real” (MILBANK, 2009, p. 79), que não à toa é descrita “de modo pejorativo como grotesca” (O’CONNOR, 2019, p. 283). O’Connor (2019, p. 285) afirma que por suas características “essa ficção parecerá selvagem [e] violenta”.

Em *Dirt and Desire* (2000), um estudo sobre a escrita feminina sulista estadunidense, Patricia Yaeger comenta o predomínio

da “carne que foi rompida ou rasgada pela violência, de corpos excessivos, fraturados, que nos contam alguma coisa que as diversas culturas sulistas não querem que digamos” (YAEGER, 2000, p. xiii). Numa sociedade “extremamente regulada” como a sulista estadunidense, esses corpos são transgressores porque contam “histórias de mutilação”, situações e comportamentos que a sociedade prefere negar ou esquecer. Assim, o uso do grotesco constitui uma “forma estetizada de protesto social” (YAEGER, 2000, p. 185).

Yager (2000, p. 185) insiste na natureza política do grotesco — na escrita feminina sulista, o grotesco “evidencia códigos sociais que são embaraçosos, prejudiciais, invisíveis: códigos que o *status quo* reconhece, mas que prefere esconder”. Assim, essas narrativas dão vida a uma experiência que não reflete a experiência cotidiana e que o “homem comum” (O’CONNOR, 2019, p. 283), que em geral integra os grupos sociais dominantes, não costuma vivenciar. Para Flannery O’Connor (2019, p. 283), a ficção grotesca se afasta dos “padrões sociais típicos”, indo “em direção ao misterioso e ao inesperado”. E da mesma forma, para Mariana Enríquez e Patrícia Melo, o horror literário muitas vezes reflete a realidade melhor do que modos mais miméticos: “[é] onde funcionam melhor certas taras contemporâneas”, explica Enríquez, “[no horror] há uma linguagem muito mais apta para entender a vida moderna do que [em] muitos outros gêneros aparentemente mais realistas” (ENRÍQUEZ, 2016).

3. MULHERES ARDENTES

Ao usar de forma consciente as ferramentas literárias do terror global, a produção literária de Mariana Enríquez subverte e

transgredir o status quo das sociedades contemporâneas por meio da exploração dos medos femininos, em particular, do feminicídio e do uso de certos elementos narrativos. As narrativas de Enríquez contam histórias nas quais mulheres que vivem em uma sociedade patriarcal são oprimidas de diferentes maneiras.

Em “Las cosas que perdimos en el fuego”, a violência machista é a responsável por um grande número de mulheres queimadas. Após vários desses casos em que as mulheres são queimadas, sobrevivem, mas carregam para sempre as marcas da violência masculina sob a forma de cicatrizes no corpo, um grupo de mulheres decide protestar contra esses crimes incendiando-se por conta própria antes que os homens — seus companheiros, familiares ou mesmo um estranho — façam isso com elas.

O cenário descrito por Mariana Enríquez beira o caótico: os protestos das mulheres tornam-se uma epidemia (ENRÍQUEZ, 2016, p. 188), as fogueiras em que ardem passam a ser consideradas ilegais e, na falta de hospitais que atendam às mulheres que se queimam voluntariamente, são organizados hospitais clandestinos, nos quais elas são tratadas para que não morram, porém, fiquem definitivamente deformadas: “[a]gora nós mesmas nos queimamos. Mas não vamos morrer, vamos exibir nossas cicatrizes” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 192). As mulheres sobreviventes orgulham-se de ostentar um “novo ideal de beleza” imposto por elas mesmas.

Como afirma uma das personagens, “quem nos queima são os homens [...]. Sempre nos queimaram” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 192), mas agora quem acende os fósforos para preparar o incêndio são elas mesmas. Ao mesmo tempo que Mariana Enríquez denuncia a

violência machista também investe contra um tipo de sociedade que dita os padrões de beleza e que impede que as mulheres decidam (e ajam) sobre o próprio corpo. Assim como outras autoras do gótico contemporâneo, Enríquez associa diretamente o modo gótico à crítica das injustiças sociais.

Ao converterem-se em “monstras”, essas mulheres transformam a deformidade e a perda da beleza num ato de resistência e de transformação de padrões culturais permanente, que fica registrado em seu próprio corpo. Como afirma Mary Russo (1995, p. 75), o monstro é “literalmente o de-monstrador” que incorpora, com sua “dramática visibilidade”, uma nova articulação de grupos sociais heterogêneos. No caso das mulheres ardentes, antes marginalizadas e oprimidas pelos homens, “ser monstra” torna-se uma escolha.

Em *Contemporary Gothic*, Catherine Spooner (2006, p. 63) assinala que, mais do que suas fases anteriores, o gótico contemporâneo caracteriza-se pela obsessão com o corpo. E Enríquez reconhece que, enquanto fenômeno material, físico, biológico e social, o corpo é classificado e regulado por processos sociais, e ainda, por causa de sua relação complicada com forças religiosas, políticas e sociais, sempre foi considerado uma ameaça ao estado de racionalidade e à capacidade humana de criar ordem. Em “Las cosas que perdimos en el fuego”, o corpo é o *locus* que absorve o impacto das forças sociais que tentam controlá-lo.

3.1. O CORPO-MONSTRO

O *corpo-monstro* de Mariana Enríquez transforma-se então num espaço de sobrevivência em meio à violência social e de

gênero e num espaço de enunciação política: as fogueiras nas quais as mulheres ardem proporcionam voz e agência a elas, iluminando o discurso sexista na sociedade. Como veremos mais adiante com as “mulheres empilhadas” de Patrícia Melo, as narrativas de Enríquez também se convertem num discurso ficcional de contestação ao *status quo* que, como grande parte da produção literária gótica contemporânea, busca desconstruir os discursos hegemônicos e seus mecanismos de opressão.

Ao tematizar os medos femininos contemporâneos desde a perspectiva do gótico, unindo o global (como suas influências literárias) ao local, Mariana Enríquez enfatiza a violência como seu denominador comum. Como ela bem mostra, a violência exclui, esconde, subordina e oprime, e por isso o gesto que atravessa a maior parte de suas narrativas é o gesto inumano de criar monstros humanos, como a “garota do metrô” de “Las cosas que perdimos en el fuego”:

[A garota do metrô] era inesquecível. Tinha o rosto e os braços completamente desfigurados por uma queimadura extensa, completa e profunda; ela explicava quanto tempo levava para se recuperar, os meses de infecções, hospital e dor, com sua boca sem lábios e um nariz muito mal reconstruído; restara-lhe apenas um olho, o outro era um oco coberto com pele, e o rosto todo, a cabeça, o colo, uma máscara [...] percorrida por teias de aranha. [...]. O fato de que seu corpo fosse sensual era inexplicável e ofensivo. (ENRÍQUEZ, 2016, p. 185-186)

4. MULHERES EMPILHADAS

*“Vocês, homens, tomam porre e nos matam.
Querem foder e nos matam.
Estão furiosos e nos matam. Querem diversão e
nos matam. [...].
Voltam do trabalho cansados e nos matam.”*
Patrícia Melo

O título da obra de Patrícia Melo, *Mulheres empilhadas*, remete a uma desnorteadora imagem de genocídio. Corpos de mulheres, um sobre o outro, reaparecem ao longo da trama em uma estrutura narrativa na qual cadáveres de pessoas reais e de personagens ficcionais se confundem em uma sucessão de eventos trágicos, não só por sua natureza mórbida, mas também por sua imperdoável veracidade. Ao compor a narrativa com descrições jornalísticas de feminicídios e relatos de passeios oníricos no interior da mata acreana, Melo nos oferece um desenho de morte que envolve corpos de mulheres. Um desenho que, como vamos perceber, foi criado por mãos masculinas e bem conhecidas das vítimas. Se o caráter de denúncia do romance não deixa dúvidas de que, tanto no plano diegético quanto no plano real, “é perigoso ser mulher” (MELO, 2019, p. 75), também mostra que o perigo está mais perto do que se imagina, uma vez que o romance nos alerta que o espaço doméstico é dúbio, representando ao mesmo tempo berço e túmulo:

Em nove dos catorze casos, as vítimas conheciam seus algozes. Cinco foram mortas pelo marido, duas pelo namorado, uma pelo vizinho. Isso também fazia parte do meu trabalho: pensar em termos estatísticos. Apenas a atendente

Raele não conhecia seu agressor. Com exceção dela, todas apanhavam dos seus companheiros. (MELO, 2019, p. 74)

Mulheres empilhadas se constrói em primeira pessoa e a narradora não nomeada, uma jovem advogada paulista, carrega uma sombra em sua vida: a ausência da figura materna, da qual suas lembranças fragmentadas não são capazes de formar uma imagem completa. No entanto, o vestígio espectral de sua mãe é reavivado em virtude do relacionamento abusivo vivenciado pela personagem. Ao iniciar a narrativa com a cena da protagonista sendo agredida física e verbalmente pelo namorado — uma agressão motivada por ciúmes —, fica estabelecido o ponto de contato entre as duas mulheres separadas por uma geração. Unidas pelo lastro da violência, mãe e filha acertam as contas com um passado mal enterrado às suas costas:

[A]quele tapa iniciou uma nova fase da nossa relação. Foi como se rompesse o dique que represava a violenta saudade que eu sentia da minha mãe. O tapa, de certa forma, nos reconectou. “Somos feitas da mesma matéria” foi o ensinamento daquela bofetada. [...]. Neste sentido, aquele tapa surtiu uma espécie de renascimento dos meus mortos. Todos os que dormiam dentro de mim acordaram com fome. (MELO, 2019, p. 23)

A matéria-prima que parece constituir essas mulheres, a tal matéria a que a protagonista diz pertencer — a liga que a une à genitora —, traz a marca da violência, uma espécie de pesadelo que promove o reencontro emocional entre duas gerações em um enredo de risco e de morte. É a iminência da barbárie praticada

por seus parceiros e a consciência da frágil tessitura de suas vidas que promovem um inesperado *religare* entre mãe e filha já nos momentos iniciais da narrativa. Uma religação que ocorre no nível da própria corporalidade violada. Sendo assim, essa corporalidade expressa ao mesmo tempo “os dois polos de sua mortalidade, o nascimento e a morte” (DI RENZO, 1993, p. 67). Patrícia Melo dá a ver como o corpo nunca é apenas *um* corpo; ele é sempre dois ou mais: “[é] um corpo em conjunção, em transição” (DI RENZO, 1993, p. 67).

O romance de Melo se constitui como uma deriva entre dois polos: nascimento e morte, sonho e pesadelo. E os sonhos desempenham um papel fundamental na narrativa. Motivada pela agressão sofrida e pelo desejo de afastar-se de São Paulo, a advogada se muda para a cidade de Cruzeiro do Sul, no Acre, para atuar como observadora do mutirão de julgamentos de casos de feminicídio no estado. A partir daí, a jovem se envolve no misterioso caso de Txupira, supostamente assassinada por três rapazes ricos da região. Durante o julgamento, a protagonista trava contato com os membros da tribo Ch’aska e experimenta o Santo Daime⁴.

4.1. DESEMPILHAR-SE COMO (RE)EXISTÊNCIA

Em seu romance, Patrícia Melo entrelaça narrativas que, juntas, retratam a violência na qual a mulher brasileira está inserida. A violência é uma experiência que une as mulheres. Sua iminência e sua aleatoriedade operam como fantasmas, sempre à

4 Também conhecido como *ayahuasca*, o Santo Daime é uma bebida milenar dos povos nativos da Amazônia Ocidental. Segundo relatos, o chá é responsável por ativar uma região do cérebro relacionada à memória e outra ligada à visão, e parece desencadear uma espécie de “sonho lúcido”, que explicaria o caráter realístico e místico dos rituais que envolvem o chá.

espreita, não as deixando dormir — ou talvez jamais permitindo que despertem de um pesadelo que não cessa de retornar. Poderia o sonho, o espaço onírico, oferecer uma saída? Para Patrícia Melo, sim: o espaço onírico diegético confere uma brecha ao romance onde a violência que as mulheres sofrem é subvertida. Nos sonhos, quando integram a Liga das Mulheres das Pedras Verdes, elas se juntam em um corpo potente de vingança e rechaçam toda agressão sofrida. Reivindicam então a sua “legibilidade” como sujeitos — para elas, um processo que decorre a partir do emprego da violência.

Judith Butler⁵, em *Undoing gender* (2004), revisita conceitos há muito estabelecidos, incluindo o conceito de “humano”. Para a autora, “humano” é um conceito socialmente articulado, que sofreu, ao longo dos anos, os mais diferentes tipos de ressignificações. Butler parte da tradição hegeliana do desejo de reconhecimento do sujeito, de acordo com a qual “o desejo é sempre um desejo de reconhecimento” (BUTLER, 2004, p. 2), para explicar o que nos constitui como seres socialmente viáveis. Ou seja, a “legibilidade” de um sujeito passa por esse processo de ser reconhecido por um outro. No entanto, os termos pelos quais conferimos humanidade a alguns indivíduos são justamente os que privam outros da possibilidade de atingir tal status. Isso produz, de acordo com Butler, categorias de existência distintas: o humano e o menos-que-humano (*less-than-human*).

Tal legislação sobre a vida dos indivíduos, a sua classificação como vidas menos-que-humanas, no romance de Melo, se traduz

5 As autoras agradecem os comentários de Paula Pope Ramos, doutoranda de Literatura de Língua Inglesa do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, acerca de Judith Butler e da legibilidade do sujeito.

na violência cometida contra as mulheres — sejam elas paulistas, acreanas ou indígenas. Seu reconhecimento como sujeitos lhes é negado, de modo que constituem vidas insuportáveis. Como argumenta Butler, “uma vida para a qual não existem categorias de reconhecimento não é uma vida vivível, então uma vida para a qual essas categorias constituem restrições impossíveis de viver não é uma opção aceitável” (BUTLER, 2004, p. 8). Parte daí então a necessidade de ação, de tornar-se uma vida sustentável. O desempilhar-se, isto é, o constituir uma vida viável, uma existência vivível e garantir a sua “legibilidade” como sujeitos, apresenta-se para essas mulheres como uma questão ética. Em vez de objetos ora desejados, ora descartados, tornam-se sujeitos desejantes. Seguindo as pegadas de uma violência constante, que se interpõe sobre elas e seus corpos, vale a pergunta: o que elas desejam?

Em *Mulheres empilhadas*, a protagonista se embrenha no espaço onírico ao participar dos rituais da aldeia Ch’aska. Sua primeira experiência com o chá, apesar de um tanto confusa, já aponta para a potência transformadora desses encontros. O chá atua como um catalisador dos momentos oníricos. Durante o rito, acompanhando a cerimônia que envolve o uso do chá, ela diz: “*Eu tomo esta bebida, dois para lá, Que tem poder inacreditável, dois para cá, Ela mostra a todos nós, dois para cá, Aqui dentro desta verdade*” (MELO, 2019, p. 22, grifos da autora).

Desde a primeira experiência nesse mundo fantástico, fica claro tanto para o leitor quanto para a protagonista que esse espaço onírico não é um espaço de passividade. A Mulher das Pedras Verdes, uma espécie de líder do grupo das mulheres vingadoras, é descrita da seguinte maneira pela narradora:

E então aquela coisa quente no meu peito se transformou numa voz cálida [...] e depois numa cabeleira farta, e depois numa moça com tanto cabelo quanto poder, munida de arco e flecha, sem o seio esquerdo, que me falou com muita clareza: olha lá o nosso bonde se formando no meio da floresta. Nós, disse ela, nós, mulheres, icamiabas, mães, cafuzas, irmãs, amazonas, negras, Marias, lésbicas, filhas, indígenas, mulatas, netas, brancas, nós brotamos do chão, tremelicando de ódio, vingadoras, enchemos o meu Exu-caveirão e avançamos sobre a cidade [...] com poder de fogo, vamos atrás de vocês, homem mau, homem de bosta, abusador, estuprador, espancador de mulheres. (MELO, 2019, p. 23)

Nesse espaço, as mulheres que um dia foram vítimas vestem as suas armaduras, brandem as suas armas e seguem para a guerra travada com os homens que as violentaram. É quando aceitam e encarnam a violência que, como seres humanos, também as constitui — quando se tornam monstruosas — que reivindicam, como política de sobrevivência, a sua (re)existência: desempenham-se. A sua agressividade, ao contrário daquela exercida pelos homens, é marcada pelo ódio “multiuso”, oposto ao “mono-ódio” masculino. O ódio dos homens é resultado de pequenos acontecimentos corriqueiros (perda do emprego, derrota do time de futebol, perda da chave de casa etc.) que vão enchendo aos poucos seu reservatório de agressividade e, para que não transborde, eles a projetam nas mulheres: “Matar mulheres é a válvula de escape do mono-ódio dos protomachos” (MELO, 2019, p. 121). O ódio das mulheres, por outro lado, é “multiuso”: seu objetivo não é o extermínio ou a destruição

do outro. Ele não tem como alvo um indivíduo “*less-than-human*”. Ele é acima de tudo erótico: tem potencial regenerador e construtivo. A sua violência, ao contrário da masculina, é afirmativa. As mulheres não destroem sujeitos, nem lhes negam uma existência sustentável, mas constroem a possibilidade de viver uma vida viável. A violência praticada por elas se torna, desse modo, *poíesis*, um portal para a vida:

Era um grande dia. Eu me sentia como uma samaúma centenária, cercada por periquitos e tucanos. Uma coisa é ser uma grande mulher. Outra é ser uma grande árvore, me dissera a Mulher das Pedras Verdes. Como naquele poema, pensei: “Crescer por séculos, e não ferir ninguém.” E a minha força? De onde vinha? Dos triângulos invertidos que brilhavam nos meus braços? Hahahaha, pintada com tinta de jenipapo, eu cruzara uma linha. Ultrapassara o limite. Agora sim, era possível conversar com a fumaça. Com os espíritos da floresta. Cadê as onças falantes? Eu perguntava, olhando ao redor. (MELO, 2019, p. 166)

Conforme, no plano da realidade diegética, o julgamento do caso de Txupira avança na comarca de Cruzeiro do Sul, a protagonista embrenha-se cada vez mais em sua jornada onírica e, quando reunida com as outras guerreiras, planeja a sua vingança. É quando o Estado falha em manter a segurança de suas cidadãs ou ao menos garantir-lhes justiça, que essas mulheres agem. Não são mais vítimas, pelo contrário, o seu acerto de contas é doloso. Nos sonhos, finalmente essas mulheres ocupam um lugar de agência. Em um processo irresistível, elas devoram e depois vomitam a morte para assim (re)existirem: “Isso é o que acontece,

pensei, quando temos o corpo pintado: o que era enrolado se desenrola. [...]. O que era caça vira caçador” (MELO, 2019, p. 166). É ao desempenhar-se, assumir a sua violência e ostentar a sua vingança, que a mulher deixa de ser caça e se torna caçadora, que se torna uma vida sustentável, vivível.

É possível perceber as mudanças que o plano onírico diegético desencadeia na vida da narradora. As experiências que ela vive sob o efeito do chá e da expansão de sua consciência culminam em uma reestruturação de seu *self*. Butler (2004, p. 29) argumenta que a fantasia não é o oposto da realidade, mas é parte da articulação do que é possível: “[f]antasia é o que nos permite nos imaginar e aos outros de outra forma; [...] ela aponta para outro lugar e quando é incorporada traz esse outro lugar para o lar”. Os sonhos da protagonista e a Liga das Mulheres das Pedras Verdes constroem, no romance, um novo modo de realidade, no qual é possível ultrapassar e refazer as normas. Em uma das visitas à aldeia Kuratawa, de Txupira, a narradora dá um ultimato ao marido de uma jovem indígena, vítima de agressões físicas:

— Da próxima vez que bater na Naia — disse —, venho aqui e prendo você.
[...]. Ele perguntou:
— Você delegacia [sic]?
— Pior — respondi — Sou da Liga das Mulheres das Pedras Verdes. Agora você está avisado. (MELO, 2019, p. 140)

Fazer parte da Liga, compor um grupo de mulheres vingadoras, oferece à protagonista uma agência sobre a própria vida que ela não conhecia desde que sua mãe fora assassinada. Nesse momento, seu corpo responde. O corpo feminino, anteriormente

objetificado, relegado a uma posição passiva, rompe correntes e a narradora percebe que a realidade à qual ela parecia estar confinada não é um destino escrito na pedra; que ela finalmente tem poder sobre ele. Essas experiências desencadeiam na protagonista um processo de recuperação do “objeto perdido”. Steven Bruhm (2002) aponta como elemento central do gótico contemporâneo o problema do “objeto perdido”: uma perda, geralmente material (pais, dinheiro, propriedade, amante, etc.), mas cuja materialidade desperta dimensões psicológicas e simbólicas. Para Bruhm, no sujeito gótico-psicanalítico,

essas experiências psicológicas se enlaçam com o sentimento de perda que os acompanha (perda de um pai, perda da segurança, perda do ego ou de um sentimento de estabilidade do *self*), elas criam ecos da infância na vida posterior do sujeito. O que foi reprimido, assim, retorna para assombrar [...] com o imediatismo vívido do momento original. (BRUHM, 2002, p. 267)

Em uma das incursões que faz ao espaço onírico, a protagonista recebe da Mulher das Pedras Verdes uma pepita entalhada com uma chave. E é confrontada: “Você não pode esquecer. Esquecer é perder. Perder é matar. [...] Achar é viver” (MELO, 2019, p. 66). Assim, o processo do qual participa, o de “desempilhar-se”, vem também acompanhado da recuperação de seu objeto perdido. A vida da protagonista é assinalada pela presença fantasmagórica de um passado marcado pela violência, já que ela testemunhou ainda criança o assassinato brutal de sua mãe pelo pai: “[t]er uma mãe que foi assassinada era talvez a minha identidade secreta. Era o buraco negro da minha existência” (MELO, 2019, p. 40).

Ainda segundo Bruhm, o gótico contemporâneo é atravessado pela existência de personagens traumatizadas que perderam as estruturas psíquicas que lhes dão acesso às suas experiências e as impedem de recordar-se dos acontecimentos:

Essas narrativas enfatizam o objeto perdido, este objeto sendo o *self*. A autonomia individual, a unidade da alma e do ego, e o investimento pessoal no arbítrio e a autoconfiança foram todos despedaçados por forças do social e pelas devastações do inconsciente sobre o ego na existência contemporânea. (BRUHM, 2002, p. 269)

Para a protagonista de Melo, o processo de recuperação de si, o seu objeto perdido, precisa passar também pela rememoração do assassinato da mãe. No decorrer de suas aventuras oníricas, a pedra entalhada com a chave a todo momento se apresenta como um mistério. Até que finalmente após as suas vinganças oníricas e a resolução dos casos de assassinato nos quais, de certa maneira, se envolveu, ela se lembra do homicídio de sua mãe: a chave entalhada foi peça fundamental na resolução do crime.

Como no “sopro de vida e sopro de morte”, aqui a história está às avessas. Onde havia um berço, tem-se um túmulo. Tal como a morte foi definidora de sua identidade, uma morte silenciosa acompanha a protagonista desde o berço, e os fantasmas de *Mulheres empilhadas* são transpostos ora por recordações nubladas e ecos apagados de uma mãe que partiu, ora por uma legião de mulheres indígenas que a convidam a agir. Esses fantasmas são os corpos que encontram no expurgo a resposta para desempenhar outros tantos corpos apagados por um poder punitivo. Desenterram mães, amigas, sobrinhas, conhecidas e

desconhecidas, sem saber que no processo estão alcançando algo ainda mais essencial do que poderiam ter previsto: o desenterrar de si mesmas. E aqui também Patrícia Melo reforça a ideia da materialidade do corpo como princípio de união e possibilidade de redefinição do social. A corporalidade, presente em nível onírico e real, reimagina o social como um espaço concreto de contestação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nosso ver, uma análise do grotesco na literatura de autoria feminina e, em particular, na literatura contemporânea permite distinguir a crítica a padrões típicos de sociedades latino-americanas, isto é, pobreza, precarização da existência e a violência física e psicológica a que as mulheres estão submetidas. Ao analisarmos o conto “Las cosas que perdimos en el fuego”, de Mariana Enríquez, e o romance *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo, buscamos mostrar como, em seus universos ficcionais, as duas autoras utilizam convenções da literatura do medo para elaborar sua crítica social e apresentar propostas de agenciamento feminino para a subversão da opressão pelos grupos sociais dominantes.

REFERÊNCIAS

BOTTING, Fred. *The Gothic*. 2. ed. Nova York: Routledge, 2014.

BRUHM, Steven. The contemporary Gothic: why we need it. In: HOGLE, Jerrold E. (Org.). *The Cambridge companion to Gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 259-276, 2002.

BUTLER, Judith. *Undoing gender*. Nova York: Routledge, 2004.

CRIPPA, Giulia. *O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina*. Rev. Estud. Fem., v.11, n.1, p. 113-135, jun., 2003. Disponível em: <https://>

periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100007. Acesso em: 2 out. 2021.

DI RENZO, Anthony. *American gargoyles: Flannery O'Connor and the medieval grotesque*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

ENRÍQUEZ, Mariana. Nada de carne sobre nosotras. In: ENRÍQUEZ, M. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Nova York: Vintage Español, p. 125-130, 2016.

FRANÇA, Júlio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, Dialogarts, p. 2592-2502, 19-23 de setembro de 2016.

GILBERT, Sandra. M.; GUBAR, Susan K. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2. ed. New Haven; London: Yale University Press, 2000. ["Yale Nota Bene"].

HARPHAM, Geoffrey G. *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.

LOS INROCKUPTIBLES. Entrevista: Mariana Enriquez habla sobre su nuevo libro. Los Inrockuptibles, 2016. Disponível em: <https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-mariana-enriquez-habla-sobre-su-nuevo-libro-8cbca66009c9>. Acesso em: 2 out. 2021.

MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: Leya, 2019.

MILBANK, Alison. Bleeding nuns: a genealogy of the female Gothic grotesque. In: SMITH, Andrew; WALLACE, Diana. (Eds.). *The female Gothic: new directions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 76-98, 2009.

O'CONNOR, Flannery. Alguns aspectos do grotesco na ficção sulista. Tradução de Ana Resende e Lais Alves. (*n.t.*), Florianópolis, v. 1, n. 18, p. 272-289, jun., 2019.

ORDIZ, Inés. De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez. In: ÁLVAREZ MÉNDEZ, N.; ABELLO VERANO, A. (Eds.). *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, [S.l.], p. 263-285, 2019.

PUNTER, David. *Gothic pathologies: the text, the body, and the law*. Nova York, N.Y: St. Martin's Press, 1998.

RAMOS, Paula Pope. "This heart knows not to shrink": a dessexualização de Victoria di Loredani em *Zofloya, or the Moor (1806)*, de Charlotte

Dacre. 2020. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

RICE, David Leo. Mariana Enríquez on political violence and writing horror. *Literary Hub*, 18 de abril de 2018. Disponível em: <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/>. Acesso em: 2 out. 2021.

RUSSO, Mary. *The female grotesque: risk, excess, modernity*. London; Nova York: Routledge, 1995.

SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2006.

WILSON, Natalie. Misfit bodies and errant gender: the corporeal feminism of Flannery O'Connor. In: CARUSO, Teresa (Ed.). *"On the subject of the feminist business": re-reading Flannery O'Connor*. New York: P. Lang, p. 94-119, 2004.

YAEGER, Patricia. *Dirt and desire: reconstructing southern women's writing, 1930-1990*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

11

**THE BRAZILIAN GOTHIC IN *THRESHOLD* (1935)
BY CORNÉLIO PENNA¹**

Lais Alves

*Recebido em 22 fev 2022.**Aprovado em 05 out 2022.***Lais Alves**

Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Integrante do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (CNPq/UNESP), coordenado pelo Prof. Dr. Aparecido Rossi.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4849080477619331>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3584-7514>.

E-mail: lais.alvessouza@yahoo.com.br.

Abstract: In the last two decades, numerous researchers have reinterpreted Brazilian literature in light of negative poetics—a set of works in which literary strategies and devices are employed to represent the darkest aspects of the human experience and produce negative aesthetic effects. As the Gothic is the most important of these poetics, there appeared studies proposing the existence of a Brazilian strand. This article aims to contribute to the conception of the Brazilian Gothic by developing the ideas of scholars Fernando Monteiro de Barros (2014; 2020), Justin D. Edwards and Sandra Vasconcelos (2016), and João Pedro Bellas (2021). To this end, the text is divided into four sections: in the first one, we review the

1 Título em língua estrangeira: “O gótico brasileiro em *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna”.

main trends in Brazilian literary historiography and criticism, which have always stifled representations and expressions differing from the implemented realist-naturalist perspective; in the next section, we indicate the canon placed Cornélio Penna Brazilian literature; finally, in the two last parts, we elaborate on the question of the Brazilian Gothic and its formal and thematic elements in Penna's *Threshold* (1935).

Keywords: Brazilian Gothic. Cornélio Penna. *Threshold*. Brazilian postmodernist literature. 1930s novel.

Resumo: Nas últimas duas décadas, inúmeros pesquisadores têm reinterpretado a literatura brasileira à luz das poéticas negativas – um conjunto de obras em que o uso de estratégias e métodos de composição literária são utilizados para a representação dos aspectos mais sombrios da experiência humana e a produção de efeitos estéticos negativos. Como o Gótico é a mais importante de tais poéticas, surgiram diversos estudos que propõem a existência de uma vertente brasileira. Este artigo procura contribuir para a concepção do Gótico brasileiro, desenvolvendo as ideias de Fernando Monteiro de Barros (2014; 2020), Justin D. Edwards e Sandra Vasconcelos (2016), and João Pedro Bellas (2021). Para tal fim, dividimos nosso texto em três seções: na primeira, revisamos as tendências das historiografia e crítica literárias brasileiras, que procuraram recalcar representações e expressões diferentes da perspectiva realista-naturalista hegemônica; na segunda seção, indicamos o lugar reservado a Cornélio Penna na historiografia; na última seção, elaboramos a questão do Gótico brasileiro e seus elementos formais e temáticos em *Frenteira* (1935).

Palavras-chave: Gótico brasileiro. Cornélio Penna. *Frenteira*. Literatura brasileira pós-modernista. Romance de 30.

INTRODUCTION

In the last two decades, numerous researchers have reinterpreted Brazilian literature in the light of what has become known as negative poetics – *i.e.*, a set of works in which the use of literary strategies and devices are employed to represent the darkest aspects of the human experience and produce negative aesthetic effects. The most important of these poetics is certainly the Gothic. Dating back to the mid-eighteenth century British literary environment, Gothic has consolidated as an artistic mode that bears a pessimistic or skeptical worldview and provides thematic and stylistic conventions to figure and express societies' fears and anxieties (FRANÇA; SENA, 2020). Since the early twentieth century, criticism has understood Gothic fiction not merely as “a historically delimited genre”, but as “a more wide-ranging and persistent tendency within fiction as a whole” (PUNTER, 2013, p. 12), a tradition that has been changing and adapting itself while incorporated into the literature of different nations for more than three centuries.

In Brazilian literature, we can trace the presence of Gothic from the nation's first novels at the beginning of the nineteenth century (SÁ, 2010; CUNHA, 2016; VASCONCELOS, 2016) to the postmodernist fiction of the 1930s (BARROS, 2014). As for the latter, Cornélio Penna² is one of the authors whose works are significant exemplars of this lineage. Even though most of the

2 Before turning to literature, Cornélio Penna (1896-1958) was an illustrator and painter during the 1920s, known for his eccentric, dark style. His oeuvre consists of a small number of novels, yet highly influent in Brazilian literature: *Fronreira* (1935) – translated into English in 1975 by Tona and Edward Riggio –, *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1949), and his *magnus opus*, *A Menina Morta* (1954).

literary criticism has labeled him as a writer of the “psychological,” “intimate,” or even “Catholic” novels, Penna’s texts present a consistent set of Gothic elements, namely: i) the figuration of *loci horribiles*, which are terrifying and oppressive narrative spaces; ii) a lacunar and labyrinthine narrative structure, interwoven with suspense and mystery effects; iii) the theme of the past returning to haunt the present, and iv) morally monstrous characters (FRANÇA, 2018). In *Fronteira [Threshold]* (1935), Penna applies such elements to compose a particular picture of Brazil in which the gloomiest and most ominous aspects of the nation’s culture prevail. This use of the Gothic stock, which presents distinctly Brazilian characteristics, consists of a specific strand – the Brazilian Gothic.

In this article, I will discuss how the Gothic tradition can unveil events and features of Brazil’s history and culture that the hegemonic, “official” historiography has repressed and points to the cracks in the construction of the image of a hegemonic nation. To this end, I divided my text into four sections: in the first one, I review the main trends in Brazilian literary historiography and criticism, which have always stifled representations and expressions differing from the implemented realist-naturalist perspective; in the next section, I offer a glimpse of the position the canonical criticism placed Cornélio Penna’s work in Brazilian literature and try to identify in its literary discourse the very elements of the Gothic mode; in the third section, I elaborate on the topic of the Brazilian Gothic based on theories of scholars and researchers as Fernando Monteiro de Barros (2014; 2020), João Pedro Bellas (2021), and Justin D. Edwards (2016) in order

to demonstrate, in the last part of the article, how we can find its main aspects in Penna's first novel, *Threshold*.

THE REALIST-NATURALIST TREND IN BRAZILIAN HISTORIOGRAPHY

Once Brazilian scholars began to identify the Gothic in much of the nation's literature, it was necessary to analyze the reasons our literary criticism has shunned it. Many studies have offered insightful responses (BELLAS, 2021; BARROS, 2020), but I will focus on Júlio França's (2017) work due to space reasons. França enlists the following factors to what he calls the "abduction of Gothic" in Brazilian literature: a mistaken conception of this literary tradition; the literary historiography's tendency to privilege the documental and realistic features in literature rather than the elements of imagination and fantasy; and a literary project highly focused on the idea of the nationality. França comments that the marginalization of the Gothic by the hegemonic literary trend is "a consequence of an imbalance between the perspectives of criticism in the literary studies in Brazil and the fictional productions of the country's literature"³ (FRANÇA, 2017, p. 115).

However, before turning to França's observations, it is vital to point out that the literary production not only in Brazil but also in overall Latin America has nurtured, since its onset, what Luiz Costa Lima calls the "veto to the fictional" and "cult of the documental", elements strongly encouraged by the European literati of the nineteenth century and strictly followed by the Brazilian men of letters. Although the presumed aspiration was for features that asserted the essence of the Latin American nations in their

3 All the excerpts in Portuguese were translated into the English language by me.

emancipation from the European countries that had colonized them and for an authentic expression of this essence in literature, Latin American authors never lost sight of the foreign expectations and instructions: it was essential to exalt the countries' physical nature and indigenous people, for example, and not to fear showing ourselves as Latin or South-Americans (LIMA, 1986, p. 204).

Alongside Lima, Flora Süssekind (1984) and Maria Helena Rouanet (1991) scrutinize the ironic genealogy of our literary program and the construction of the "official" image and narrative of Brazilian nationality. Rouanet explores the crucial role of French historian and writer Jean-Ferdinand Denis, whose texts were among the first to raise the issue of talking about Brazilian nature – here in both its both meaning – in literature. Denis's deep enchantment with the natural beauties of Brazil and the influence of travel literature made him export a differentiated Romanticism: following the French model, which "preached and tried to accomplish – at least ideally – a return on itself, in a movement of recovery of that 'state of nature' that was lost with the emergence of the 'state of society' (ROUANET, 1991, p. 246), the Brazilian Romanticism was going to meet an impracticable situation, due to the nation's idiosyncrasies:

The nature which the authors try to transpose into literature is neither that original inner feeling postulated by Rousseau nor the German Romantics' starting point for a journey. What we have here is nature itself, a literal nature [...]. That is the nature to be pictured, a picture-to-be-painted nature, as Denis himself saw it in practice in his particular predilection for the descriptive poets of the late eighteenth century. (ROUANET, 1987, p. 247)

Rouanet's and Lima's considerations lead us to the idea that the Romantic project in Brazil, unifying the processes of political and literary independence, turned to the reproduction of physical nature and immediate Brazilian customs as its distinguishing elements, remaining on the surface of the issue of the nationality: one expressed in literature what was directly observed in the natural and social dimensions. This priority of the documental and observational characters reached and shaped the naturalist aesthetic – strongly developed in Brazil from the 1870s on –, so that these elements become even “more restricted, because freed from the [Romanticism's] overemotional cult of tears and directed by a ‘scientific’ knowledge” (LIMA, 1987, p. 213).

In an analogy between family and literary aesthetics, Süssekind highlights the aspects of similarity, continuity, and repetition as the rules of the Brazilian literary game; in order to continue the production of a unique and “true portrait” of the nation (SÜSSEKIND, 1984, p. 29), it was primordial to pay attention to verisimilitude and give preference to a “transparent” literary language which reproduced as faithfully as possible the country's reality. There occurred thus a process of domestication of the strange and different, in which any writer or text that somehow eluded this grand narrative of the nation, that did not present “clear traces of Brazilianness” (p. 30), was submitted to a homogenization procedure so that it could be included in a type of cultural identity.

The construction of literary history, like that of a family tree, is done by hiding the differences and discontinuities. Anything that could dull, ridicule, or undo the profile of its greatest authors is

emphasized. Anything that disputes such literature's characterization as a continuous and evolutionary improvement process [is emphasized]. Anything seeking to sever such a continuum risks finding itself violently or euphemistically outcast or condemned by this history. (SÜSSEKIND, 1984, p. 33)

Hence, these early moments of the Brazilian literary system established what the scholar João Adolfo Hansen calls the political and biographical reading protocols (HANSEN, 1998, p. 10). Returning to Júlio França's study, the scholar links Hansen's considerations to the theories of M. H. Abrams, helping us to form a more coherent picture of the Brazilian critical tradition. França recalls the four elements pointed out by Abrams as essential to the artistic work: its relation to (i) the world, (ii) the author, (iii) the audience, and (iv) the work itself in its textual and linguistic materiality (FRANÇA, 2017, p. 115). Such elements are related to each critical tendency, respectively: the mimetic, the expressive, the pragmatic, and the objective. Analyses such as those by Lima, Rouanet, and Sússekind confirm that criticism in Brazil is inclined towards the mimetic and expressive approaches, emphasizing the political and biographical properties of literary productions. For this reason, the Gothic poetics in Brazilian fiction was interpreted as indications of psychological or emotional disorders of the authors who employed it since this literary tradition focuses on different strategies and forms of expressions to symbolize political, social, and cultural issues.

Although the mimetic and expressive approaches can provide adequate instruments to address the Gothic literature – after all, most of its critical fortune is composed by works based on Marxist and/or psychoanalytic assumptions –,

it was the little attention given to the other two critical perspectives that first made impossible to recognize the role of the Gothic tradition in our literature. On the other hand, a pragmatic approach, based on the understanding that the literary work is a cultural artifact that produces sensorial reception effects, would have allowed us to pay attention to and value a set of texts that is characterized precisely by producing horror, terror, and repulsion as an aesthetic pleasure. On the other hand, an objective approach would have allowed us to realize that such works, although not in tune with the Romantic nationalist program, were not necessarily alien and alienated but constituted from other literary conventions. (FRANÇA, 2017, p. 115-16)

Moreover, the comprehension of Gothic in Brazil was still very limited⁴ – our literati understood it as a literary style exclusive of eighteenth-century British fiction – and there still persisted the ideas about a mandatory relationship between the literature of a people and its geographical location and temperament, mainly disseminated by Madame de Staël’s treatises. Thus, many believed Gothic could not be cultivated in cultures outside the northern hemisphere, as we can see in a text published in 1896 by Araripe Junior, a well-known Brazilian writer, critic, and politician.

We Brazilians have no Middle Ages, Celtic antiquities, nor Eastern mysteries within our reach. The splendor of our lands does not allow us certain fancies; the demands of the tropics annul all efforts in that direction. We lack the weariness

4 A search through the main vehicles of literary criticism and historiographical works of the nineteenth century shows that even the Portuguese term *gótico* was barely used in relation to literature; critics tended to use expressions like *Byronismo* [“Byronism”] to refer to the Gothic elements in some Brazilian authors’ works. (FRANÇA, 2021).

of the present, especially the spectacles of ruins and the suggestions of museums [...]. The Atlantic and a glorious life of sun and light have interposed between our myths and the myths that come immediately out of the soil in which the French, the English, the Germans, the Italians, and their ancestors lived. (ARARIPE JUNIOR, 1896, p. 132-134)

All these notions contributed to the conception of a particular art expectation “that demands from our literature an explicit and continuous reflection on the issues of the Brazilian reality” (FRANÇA, 2017, p. 115). In the next section, we will demonstrate how this tradition of Brazilian historiography and criticism has interpreted Cornélio Penna’s work mostly as representations of the inner world of unusual characters, without any or minor relation with the national reality – except for *A Menina Morta*⁵ (1954). The Gothic elements were considered authorial idiosyncrasy or mere reproductions of foreign influence.

THE CANONICAL PICTURE OF CORNÉLIO PENNA

When *Threshold* was published, much of the literary criticism highlighted the “strangeness” of its narrative. Simone Rossinetti Rufinoni (2015) elucidates that because Cornélio Penna’s novel so blatantly differed from the mainstream Brazilian Northeast fiction – which was directly oriented to the political and sociological problems of this region of the country and employed the bluntness and straightness of the naturalist language –, it was placed in a different position in the literature of the time:

5 In English, *The Dead Girl*, Cornélio Penna’s most celebrated work by Brazilian literary studies precisely because it deals openly with issues related to Brazil’s history, such as the slave system and the coffee economy. For this book, Penna received an important Brazilian literary award in 1955.

It was not only [*Threshold's*] plot that generated discomfort but also the [author's] means of presenting the narrative since the text follows the paths inherent to the novel of introversion which marks are rather the vagueness arising from personal memory and reflection than the verisimilitude in dealing with reality. (RUFINONI, 2015, p. 220)

The hegemonic literary criticism maintained their biographical and political tendencies to deal not only with Cornélio Penna's first novel but his whole body of work. Whereas his fiction did not present outspoken political motifs, the critics turned to Penna's reserved, eccentric personality and Catholicism to explain his texts. In the introduction to the collected works of the author, one of his foremost critics points to the "homogeneity" as the most prominent characteristic of his novels: Adonias Filho affirms that Penna articulates "a single true panel" from his first to last books, and all his novels are "a convergence of the novelist's *vocation* and *temperament*" (ADONIAS FILHO, 1958, p. XIII, emphasis added). As for the elements that permeate Penna's fiction, he mentions "the somber world, the mystical background, the anguish, the catholicity guiding the eschatological inquiry", and a great "existential nucleus" giving the novels their coherence and unity (p. XIII).

Brazilian literary historiography generally resorted to similar perceptions to deal with Penna's production. He was constantly included in the strand directly opposed to the Northeast fiction, into categories such as the psychological or Catholic novel⁶, which

6 Literary criticism has conventionally called Catholic novels the literary works of the first decades of the twentieth century that combined religious elements – such as the ideas of sin, sacrilege, and profanation –with moral and existential issues, as the fiction of French authors Georges Bernanos, François Mauriac, and Julien Green. In Brazil,

supposedly dealt with more universal topics or themes relating to the inner life of individuals. As an example, we have the readings of Alfredo Bosi (1978), one of the most influential scholars in Brazil. In the scheme, he proposes for the four main trends in the national fiction from the 1930s on – which takes into account the tension between the “hero” of the plots and her world –, he locates Cornélio Penna’s novels in the group of works that present an “internalized tension” (BOSI, 1978, p. 440). In Bosi’s words, Penna’s fiction radiates “the strangeness of relationships among humankind, the uncertain border between the normal and the aberrant, the wide margin of mystery that can subsist in the banality of family routines” (p. 448).

If Bosi credits the high “dose of secrecy” (BOSI, 1978, p. 468) in Penna’s novels to the strong subjectivation of the hero’s conflict, another critic, Mário de Andrade, reprimands the use of such mystery effects. In a review of the second novel published by Cornélio Penna in 1939 – *Dois Romances de Nico Horta* –, Andrade states that the new work “insists on the same novelistic climate and aesthetic attitude we see in *Threshold*, clearly engrossing in its author literary personality” (ANDRADE, 1958, p. 171). The critic also calls attention to “the exaggerations and nebulosities” in Penna’s books, his “taste for the study of the abnormal and even of the

critics also employed this label to categorize the novels by Penna and other writers, such as Lúcio Cardoso, Octávio de Faria, and Adonias Filho, for the similarities with the French authors’ style. It is important to remark that studies such as Malcom Scott’s (1989) identify the Gothic literature in the origins of the Catholic novel, dating back to some works of Barbey d’Aurevilly. According to Scott, “Barbey’s interest in the fantastic drew him to the gothic novel and tale of terror of the late eighteenth and early nineteenth centuries [...]. The horror element of gothic fiction had been a feature of Barbey’s writing since his first published story, *Le Cachet d’onyx* (1831 [...])” (SCOTT, 1989, p. 66-67). The Gothic mode continued to present itself in the writings of Bernanos and Green (SCOTT, 1989, p. 74; 212).

metapsychic”, and the “cheap tricks that sometimes even reach the irritation of ghost stories” (p. 175). Yet he still recognizes a set of qualities in Penna’s works:

Mr. Penna has remarkable strength in creating the somber, the tenebrous, the anguished. His evocations of old-fashioned environments, strange or abnormal people, dead cities where families slowly degenerate and madness is always “on the prowl for new victims” – all this is admirable and perfectly accomplished. A collector’s soul living among old objects, Mr. Penna knows how to translate the flavor of beauty mixed with that of secret, degeneration, and mystery like no one else among us. [...]

[...] Mr. Penna achieves exciting pages where he plays with the unease, the somber, the unfathomable of inner lives and the threshold of madness. (ANDRADE, 1958, p. 174-75)

We notice that Mário de Andrade extracts from Cornélio Penna’s personality and lifestyle – it was well known that he lived in houses full of antique furniture and objects inherited from his family – the essence for the picturesque feature of his fiction, and even entitles the review as “Novels of an antiquarian”. Some mechanisms of the Gothic novels that permeate his work are understood as “cheap tricks [...] of ghost stories” precisely because they stray too far from the rules of observation and representation of reality.

We can also see the emphasis on the elements of religion and introspection in another of Brazil’s most significant literary historians, Antonio Candido: he inserts Penna in the same group

of 1930s authors as Lúcio Cardoso⁷ and Octávio de Faria and speaks of a “search for a spiritualist tone of tension and mystery, which suggests, on the one hand, the ineffable and, on the other, the [religious] fervor” (CANDIDO, 1987, p. 188), and Penna’s “phantasmagoric universes as a framework for intimate tensions” (p. 204). In another of his work, Candido and José Aderaldo Castello place the author in a “remarkable position in [Brazilian] contemporary fiction [...] by the relative thematic originality and [...] the new way of apprehending it” (CANDIDO; CASTELLO, 2012, p. 378). However, at the end of the short text about the writer, the critics reproduce Mário de Andrade’s opinion, recognizing “a certain abuse in the processes he uses, especially to suggest mystery” (p. 379).

Up to this point, I have tried to highlight the homogeneous view of Brazilian historiography on Cornélio Penna’s body of work and how a misconception about Gothic literature undermined the recognition of its presence and contributions to our fiction. Yet relatively varied ideas began to circulate in the latter 1960s, with the insertion of the fantastic as a possibility in our reading of Penna’s work. The first one I found is an article from 1964 by scholar Maria Aparecida Santilli, in which she discusses the topic of anguish and the fantastic elements in Cornélio Penna’s novels:

Placed in a nativist and social ambiance, [Penna’s] protagonists engage in the drama of [...] our old

⁷ Brazilian novelist, poet, and playwright, also known for his “introspective”, “somber” style. As Cornélio Penna, his works present a set of Gothic elements, and some of them can also be included in the Brazilian Gothic. One of his most famous novels, *Crônica da casa assassinada* [*Chronicle of the Murdered House*] (1959), was translated into English by Margaret Jull Costa and Robin Patterson, published in 20116. Cardoso was also a translator, responsible for the Portuguese versions of Bram Stoker’s *Dracula* in 1943 and Gaston Leroux’s *The Phantom of the Opera* in 1944.

cities, in the constitution of what the writer himself called “a palpitating humanity very much ours”. [...] The fantastic in Cornélio Penna’s novel cannot be confused with the fantastic in adventure novels because it does not come from the drama as an external fact but from the fears and uncertainties of the human consciousness, generated or not by the external fact. Therefore, it is a novel of anguish led to its maximum tension, but also of a mystical, spiritual order. [...] The nebulosity and the fantastic are nothing more than a consequence of this anguish, its own atmosphere, and constitute the strength of Penna’s novel, not its negative point. (SANTILLI, 1964, p. 164-65)

Such words confirm a rising circulation of counterpoint ideas in the literary studies of the period. Over ten years later, Luiz Costa Lima’s (1976) published his classic study about Cornélio Penna. Although contingent, his comment that Penna’s work could be understood “as the rare epigone of some preceding current – the Gothic novel, perhaps” (LIMA, 1976, p. 56) inserted the Gothic into the interpretations to be considered.

The 1970s was a period of new ideas since we can find similar studies during those years. Three years after Lima’s publication, the literary supplement of a prominent newspaper in São Paulo issued a series of analyses on the work of modernist authors written by different scholars. Opening the set of texts, Cecília de Lara followed Maria Aparecida Santilli’s ideas. She proposed the presence of the fantastic in Brazilian literature “as early as the 1920s and 1930s”, not as mere cases of “European- or Latin-American-authors’ influence” but as a genuine “line of creation” in our fiction (LARA, 1979, p. 10). She credits the oblivion of this

fact to both the minor dissemination of the books by particular writers and the monopolization of neorealist literature during the 1930s.

A whole line of fiction from the 1930s has been left in ostracism and has not drawn the attention of scholars and readers in general. I am talking about elaborated works and not mere experiments, such as Cornélio Pena's and Joaquim Lúcio Cardoso's books [...]. It is not a matter of underestimating or overvaluing one or another line of creation – but pointing out the neglect of works that analyze man's internal problems in such a way that, for the unaware reader, the novel of the 1930s seems reduced to a single kind of regionalist character. (LARA, 1979, p. 10)

There is also Carolina Maia Gouvêa's article, in which she affirmed that “the homogeneity that transpires from Cornélio Penna's work comes above all from the permanence of the Gothic” (GOUVÊA, 1979, p. 10). The Gothic elements employed by the authors begin to be identified as an “artistic awareness” (GOUVÊA, 1979, p. 11) to the representation of distinctively Brazilian landscapes and themes, such as the “popular Catholicism and its syncretic forms” (p. 11) so characteristic of the Brazilian hinterlands.

Still, these perspectives were in a small number. For example, in 1989, in an article about the fiftieth anniversary of H. P. Lovecraft's death and the importance of the author's work for the horror genre, scholar Fausto Cunha recognized a Gothic feature in Cornélio Penna's *Threshold* that much reminisces Lovecraft's style, saying, nevertheless, that the first produces

“a Gothic mimicry, of course” (CUNHA, 1989, p. 6). Once again, there remained the notion that Brazilian authors could only use narrative modes as diverse as the Gothic to deal with more superficial aspects – in Penna’s case, to create a somber physical space. Using Gothic elements in a Brazilian context would result in a mere “mimicry” – we can indeed perceive a dismissive tone here – for our lands and society would be incompatible with this kind of literature. Nonetheless, the similarities between Lovecraft’s and Penna’s sceneries were unmistakable: “nothing could be clearer to the Brazilian reader. There is even, in this style, something familiar: Cornélio Penna’s novel” (p. 6). As an illustration, Cunha transcribed the translated opening lines of Lovecraft’s “The color out of space” and Penna’s *Threshold*:

West of Arkham the hills rise wild, and there are valleys with deep woods that no axe has ever cut. There are dark narrow glens where the trees slope fantastically, and where thin brooklets trickle without ever having caught the glint of sunlight. On the gentler slopes there are farms, ancient and rocky, with squat, moss-coated cottages brooding eternally over old New England secrets in the lee of great ledges; but these are all vacant now, the wide chimneys crumbling and the shingled sides bulging perilously beneath low gambrel roofs. (LOVECRAFT, 2015, p. 61)

The black mountains, yielding their rainfall and obscured in the dense fog rising from the ground; and the railway, also black, meet my gaze slowly as in a suffocating dream.

I make out in my sluggish memory a large poster with English words written upon it. It appears to me suddenly out of the darkness, indicating abandoned gold mines.

The stony valley, devoid of trees, seems swallowed by the menacing night. No vitality gives life to that mysterious place. (PENNA, 1975, p. 1)

With a narrow view of the Gothic literature, Fausto Cunha missed what scholars like Maria Aparecida Santilli, Cecília de Lara, and Carolina Maia Gouvêa had not failed to notice: this mode provided literary devices for writers such as Cornélio Penna to represent a particular state of affairs in a particular region of Brazil. Unlike the “blasted heath” to the West of Lovecraft’s fictional Arkham, Cornélio Penna’s hinterlands are not devastated by the mysterious, poisonous substances of a meteorite; instead, the town in *Threshold* is the depraved product of a long exploitation process – dating back to the *Bandeirantes*⁸ times and reaching the most recent period of the coming of foreign mining companies. In Penna’s novel, this historical background is directly linked to the nature of his characters, contributing to the feelings of guilt and anguishing detachment they sense in themselves, as it will be shown in the last section.

As I seek to point out in this article, I understand the Gothic as a literary tradition, poetics, or mode, that holds a pessimistic worldview and provides a set of aesthetic-formal elements to both entertain and provoke fear into its readers. Moreover, it can address cultural and political issues through its “figurations, symbolic resources and other processes of artistic creation”

8 In a literal translation to English, “flag-carriers”. The *bandeirantes* were a group of men who participated in the project of expansion westward in Brazilian colonial times. Although the majority of these explorers were second- or third-generation descendants of Portuguese settlers – that is, technically Brazilians – or *mamelucos* – descending both from European and Indigenous people –, they helped to enhance Portugal’s power, being responsible for the capture and enslavement of a significant number of native populations, settlement of the hinterlands, and the exploration of their gold and silver deposits.

(FRANÇA; SENA, 2020, p. 14). Finally, as Júlio França, I aim to undertake a comparative study among different literatures while understanding that “certain worldviews generate corresponding artistic views” (FRANÇA, 2017, p. 122). Cornélio Penna’s perspective considerably approached to that of Gothic fiction. In many of his writings and interviews, he made known his bleak standpoint about modern life and the directions taken by humanity: “the world has rotted, it poisoned itself with civilization” (PENNA, 1958, p. XLVI). In a text in which he comments on a tragic event during the invasion of Hungary in 1957, Penna states that “humankind seems assailed by the most terrible itch of degradation, as it is far-fetched and voluntary, and not the consequence of a ‘crisis of character’, as they say” (PENNA, 2020, p. 47). Furthermore, the author was open to any literary modes that would allow him to vent his stories without committing himself to pursue the writing mode considered “ideal” for the Brazilian reality according to the literary criticism.

THE BRAZILIAN GOTHIC

In the last two decades, there has been a marked increase in the number of studies that identify and explore national or regional forms of Gothic to reassess the relevance of this literary tradition to the literature of the most diverse nations. In the introduction to the work that addresses the presence of the Gothic in Spain, Xavier Aldana Reyes (2017) appropriately comments on the misconceptions about the Gothic in a country whose cultural environment does not resemble that of the British and American nations. Although his remarks regard a European

state and its specificities, there are some similarities with the Brazilian case:

In this country, the Gothic has, until recently, been thought of as an imported imaginative impossibility peremptorily censored by the zealous self-righteousness of Christian Catholicism [...]. The Spanish Gothic [...] has often been perceived in intellectual circles to have a touch of the frivolous, and even of the impure: there is no value to it, and its effects might even be pernicious if left unpoliced. The logical resulting critical approach has been to ignore the Gothic, to bury it and, when uncovered, denigrate or belittle it. When compared to social realism, the Gothic has always been on the losing end of debates around artistic merit and nationality. (ALDANA REYES, 2017, p. 1-2)

The Spanish literary system has elected the social realism “the country’s intrinsic writing mode”, explains Aldana Reyes (2017, p. 3), and even “actively avoided using the term Gothic to describe its literature” – as we have been demonstrating in this article, the same has been occurring since the earlier ages of Brazilian literature. However, the scholar points out the dissemination of the notion of the Gothic as a “transmedia, transnational and transhistorical ‘mode’” (p. 5) and mentions the important contribution of the Global Gothic network (2008-2009), led by Glennis Byron, which results may be reckoned in the vast number of publications in the last decade, including Byron’s *Globalgothic* (2013).

In the case of Latin America, numerous studies have been unfolding the ways the Gothic tradition served to fictionalize much of the turbulent issues of this territory’s history. As examples, we have the works of Enrique Ajuria Ibarra (2014), Justin D. Edwards

and Sandra Guardini Vasconcelos (2016), all of them addressing Latin American forms of Gothic to attend to a legacy of traumas and fears. Dismissing the idea that Gothic motifs do not conform to the region's tropical, luminous image, Ibarra comments on the Latin American nation's potentiality to reconcile local and foreign elements of belief and expressions. Also, the scholar states that the usual association of some Latin American fiction with magic realism cannot encompass Gothic writing since the latter focuses on terror and, eventually, horror (IBARRA, 2014, p. 7).

[...] a Gothic fascination may enact its influence in order to understand how even the warmest and luxurious locations can also hide disturbing monstrosities. The wonder of the tropic can also be seen as a danger and may drive humans mad, as Joseph Conrad elaborates in *The Heart of Darkness*. What is more valuable for critical inquiry is to examine how this tropical darkness is perceived by the very people who inhabit this domain. This way, Latin American narrative forms may reveal a consistent Gothic use that evidences intertextual fictional motifs and plots. On the other hand, it may also reveal a more localized and consistent Gothic form that may be inherent to the area. (IBARRA, 2014, p. 7)

Justin D. Edwards and Sandra Guardini Vasconcelos (2016) explore the topic in terms of the idea of a Tropical Gothic⁹, taking into view the notion of transculturation – the product of a combination of the processes of acculturation and deculturation.

9 In his dissertation, Daniel Serravalle de Sá employed the term *Gótico tropical* [Tropical Gothic] to refer to a Gothic form in early Brazilian literature, focusing on the famous novel *O Guarani* (1857), by José de Alencar. Sá's work was later published in book form (SÁ, 2010).

Edwards and Vasconcelos explain that this cultural phenomenon “gives the power of transformative cultural agency to the colonized subject by transforming, appropriating, adapting and re-writing the modes and genres from the North Atlantic” (EDWARDS; VASCONCELOS, 2016, p. 1-2). According to the scholars, the cultural, economic, and geographical complexities of postcolonial Latin America engendered a specific Gothic form: to the ghosts and legends peculiar to the indigenous groups, Europeans would add the violence of the colonizing process, originating a “haunted history, often incorporated into Tropical Gothic texts” (p. 2). In his article, Edwards (2016) relates the topics of transnationalism, multiculturalism, syncretism, and mongrelization¹⁰ as the components for the Tropical Gothic, developing the metaphors of cultural cannibalism and tropicalization: he understands them as anti-colonialist projects that are both critical and devouring of a transcultural tradition of hegemonic countries. He comments that any attempt to understand the Gothic in a given culture must consider the “migrations and displacements that have, in some cases, engendered social dislocations, cultural changes, traveling ideas and narrative shifts” (EDWARDS, 2016, p. 18).

Many Brazilian scholars took these considerations into account to build the conception of the Brazilian Gothic. Fernando

10 Edwards explains the term's usage that the term is used not in a pejorative meaning, which implies something not genuine, inferior, or a text deviating from a pre-established standard norm. Rather, the word draws attention to “problematic readings” of texts that may contemplate the elements of genuineness, norms, or origin: “The mongrel text is a multiply constituted work, as every text is, but it also includes an unsettled negotiation that cannot be easily resolved” (EDWARDS, 2016, p. 16). Edwards also explains that it is complicated to classify these works as “hybrids” since it would imply “an originality or uniqueness that erases the mixed characters of all cultures”, suggesting that a ‘pure’ and ‘untainted’ culture might exist outside of an imaginary nation, region or place” (p. 16).

Monteiro de Barros (2014; 2020) initially developed the first notions turning to the fictional fiction of Cornélio Penna and Lúcio Cardoso and the influential sociological study of Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala* – published in English as *The Masters and the Slaves* (1946) – and proposing that the Brazilian strand would portray the patriarchal and slaveholding tradition under the signs of ruin and melancholy. According to Barros, the *casa-grande* – the “big house” of the Portuguese families in Brazil during the colonial and imperial periods, with its structures comparable to the plantations in the United States – would substitute for the European castle as an image of allegoric ruin in the Brazilian setting (BARROS, 2020, p. 83-84): the phantoms of a terrible past of enslavement would continue to haunt Brazil’s present.

In the same manner that in the English Gothic novels the imagery of tradition appears in a phantasmatic way, with the ruined castle as an allegory for the medieval past overthrown by modernity, the ruined plantation Big Houses of Brazil’s colonial and monarchic times that are so recurring in Lúcio Cardoso’s [and Cornélio Penna’s] novels allegorically stand for the country’s tradition supplanted by the Republic, which brought about the industrialization and the growth of the Brazilian bourgeoisie and its values. (BARROS, 2014, p. 215-16)

Pondering upon the processes that allowed for the development of Brazilian Gothic, Barros considered the theories of different scholars: Edwards and Vasconcellos’s ideas on transculturation, Octavio Paz’s concept of transplanted literature, Antonio Candido’s considerations on the European cultural and literary influence in Latin American nations, Silviano Santiago’s view of this region as an

“in-between” space, and Oswald de Andrade’s concept of cultural anthropophagy – the latter also considered in Justin D. Edwards’s *Tropical Gothic*. Ultimately, Barros understood that “before being a mere importation or literary fad, Gothic may be in the core of our Brazilian anthropophagic vocation” (BARROS, 2020, p. 94). However, by emphasizing the allegorical ruin of an aristocratic class – sometimes European, sometimes Brazilian – the scholar seems to point more to a mimicking, or mere transposition, of the Gothic in Brazilian letters than to a particular national strand.

One of the works that sought to complement Barros’s theories was João Pedro Bellas’s (2021). Returning to Antonio Candido’s analyses on the inevitability of the European influences in Latin America – also discussed by Uruguayan literary critic Ángel Rama –, Bellas suggests that there had been a reciprocal process of influxes between both cultures and that Brazilian Gothic is an association between the main aesthetic elements of Gothic fiction and the themes proper to Brazil’s realities (BELLAS, 2021, p. 7 and 9). The researcher also calls attention to the usefulness of further reflections about Brazilian Gothic so that we understand “why our writers turned to this discursive mode to describe certain themes, and what are the implications of the contact of the Gothic poetics with particular elements of our cultural context” (p. 13).

The studies enlisted and briefly presented above have made the conception of Brazilian Gothic possible. I believe that the specificities of Brazil’s culture – especially the sociocultural contexts of the country’s inland – generate themes that, addressed under the Gothic perspective and with the use of its literary devices, provide the means for a distinct national form. Having these ideas

in mind, I consider it is profitable to examine the Brazilian Gothic in Cornélio Penna's *Threshold* since the author employed a set of structural elements of Gothic poetics to depict typical Brazilian matters. The author's comments seem to confirm both his desire to write about the Minas Gerais cities in which he was raised and the struggles between past and present, so crucial to Gothic fiction: in Penna's words, the soul of those cities "summed up the soul of Brazil, which so fiercely destroys themselves, letting a most precious treasure to be lost" (PENNA, 2020, p. 71) and the story of Maria Santa – *Threshold's* female protagonist, based on a deceased cousin of Penna's to whose funeral he witnessed when a little boy – "seems to me to be the story also of the core of Brazil" (p. 75). In the next section, I present some of the themes of a "Brazilian essence" observed in the writer's work.

THE BRAZILIAN GOTHIC IN *THRESHOLD*

It is not an easy task to summarize *Threshold's* plot, but we can say that the story is presented as the diary account of a mysterious narrator – whose gender is never specified – who returns, for unknown reasons, to his hometown in the interior of Minas Gerais. In his family home, he resumes an old relationship with the mystical and enigmatic Maria Santa, supposedly his cousin – as much of the content of *Threshold*, the diarist does not elucidate whether there is, in fact, an actual kinship between him and Maria, but it is evident that they once had been very closed and shared profound, long-lasting experiences together in the past. As words of Maria Santa's annual miracles traveled through the region, Emiliana, an old, Catholic-devotee aunt of hers, also arrives at the house to

assume the role of spiritual mentor on her niece's journey towards sainthood. There are made constant allusions to the crimes of Maria's family, and what is known about her is that she had been engaged and her fiancé had left the manor dead. Throughout the story, secondary characters suddenly appear – and soon disappear – to add mystery and suspicion to the plot, which unfolds mainly through the characters' psychological conflicts.

In a first analysis of *Threshold*, Júlio França (2018) identified a set of Gothic formal and thematic elements employed by Cornélio Penna:

- (a) The lacunar-structured plot producing suspense and mystery effects on the reader;
- (b) The stream-of-consciousness narrative mode filtered through the narrator's guilt, remorse, and regrets, creating a veil of phantasmagoria that unrealizes and distorts even the most ordinary phenomena;
- (c) A paranoid, unreliable first-person narrator with a morbid sensibility;
- (d) The semantic field linked to the darkness, phantasmagoria, gloominess, and death;
- (e) The *locus horribilis*, which manifests itself in various degrees [...];
- (f) The ghostly past manifesting itself in frequent allusions to past crimes and transgressions, conditioning the protagonists' existences, and causing an effect of seclusion, which paralyzes the subjects both levels of space and time;
- (g) An immanent Evil diffused through almost all the characters and narrative spaces. (FRANÇA, 2018, p. 1100-101)

Nonetheless, França states that none of these elements evinces an authentic Brazilianness that can allow for a Brazilian Gothic

and suggests that the seek for identification and understanding of a Brazilian strand may not lead to a deeper comprehension of Gothic but, instead, of the reality of Brazil. (FRANÇA, 2018, p. 1101). The scholar concludes that this approach would accord to the hegemonic trends of our literary criticism, “the one that regards literature as a document to access the most important issues of the country’s reality” (p. 1102).

In his aforementioned article, João Pedro Bellas (2021) responds to Júlio França’s ideas attributing his pessimistic conclusions to a rigorous methodological perspective in which França’s focus is directed, in its majority, to formal aspects (BELLAS, 2021, p. 4). Furthermore, an exam on the Brazilian features in a Gothic strand, Bellas states, could contribute to both Gothic and Brazilian literature studies since it would shed light to the national authors’ preference for certain modes to stand for particular issues (p. 6).

It is less a question of identifying the changes the Gothic structure underwent in its formal scope; it is rather a question of understanding how the structuring elements of what we know as “gothic” are re-signified by the specific issues and fears of the Brazilian context. The essential features – the return of the past, the monstrous characters, and the *locus horribilis* – are still present, but they are adapted to represent themes specifically concerning the national reality [...] (BELLAS, 2021, p. 9)

As I mentioned before, my ideas on the Brazilian Gothic follows João Pedro Bellas’s notion that the strand is better understood under the consideration of specific national themes diffused through the Gothic formal structure. I believe that Cornélio Penna’s *Threshold* presents numerous themes that

account for a Brazilian Gothic experience, which I enlisted and comment on in the following lines, illustrating with excerpts from the novel, translated by Tona and Edward A. Riggio, and published in the United States in 1975. In this edition, the Riggios – scholars who specialized in Portuguese, Hispanic, and Brazilian literature – classify *Threshold* as a Gothic novel, stating that “[r]eaders of both the modern Gothic romance and the modern psychological thriller will find much to intrigue and fascinate them” in Penna’s work (PENNA, 1975, front flap). Furthermore, in the epilogue, Edward Riggio observes that the author applies Gothic motifs and devices – such as “first-person narrative, mysterious ambiance, allusions to [a] dark past, an occasional digression, mysteriously undelineated characters” (RIGGIO, 1975, p. 100) and “yet the work is undeniably Brazilian to the core and provides a troubled, lonely image of its Minas Gerais setting” (p. 100). I intend to show that such Brazilian essence can be noticed in the characters’ figuration and the narrative space of the novel.

MONSTROUS CHARACTERS: MARIA SANTA

The two main female characters in *Threshold* present monstrous features relating to their moral and psychological behaviors and expose issues such as the condition of women in a patriarchal Brazilian hinterland, in which the official Catholic religion clashes with popular religiosity. The “female gallery” mentioned by Brazilian literary critic Tristão de Athayde (1972), although referring to the characters of José Lins do Rego’s work – an author of the Brazilian northeastern social novel – also suits Cornélio Pena’s since it illustrates the social panorama of the nation’s interior:

[W]hat we see is the presence, the non-absence, of man, whose word rules. It is the female servitude, the “submissive woman” [...], the daughters driven mad by loneliness or paternal rudeness – the marriages of convenience, the silent sacrifice of women to the law of man. And amid this herd of sacrificed women, the hysterical or satanic daughters, also daughters to the marginal condition of this violent sexism that our *sertão* secretes as the acid harvest of insecurity and the primitivism of the passions. (TRISTÃO DE ATHAYDE, 1972, p. xxxiv)

Describing Maria Santa’s profile, the narrator mentions her origins “harked back to proud and avaricious adventurers¹¹, [...] and to silent, suffering women who accompanied their husbands and lovers” across Minas Gerais lands and their “endless woods, exposed to fevers and wild beasts and snakes of the Backlands which they traversed” (PENNA, 1975, p. 15). Such features of a “crossbred” ancestry can be linked to the Brazilian indigenous women who joined – in most cases, forcibly – with the white, European, or Brazilian *bandeirantes* to a life of hardships, difficulties, and silencing.

Throughout the novel, it becomes increasingly apparent that Maria’s status as a “saint” woman is much less a personal choice or vocation and more an obligation imposed by her family as a purge of their sins – the ones from the distant past, with the violation of the native women’s lives, and the ones from the more recent past, related to her fiancé’s death – and her own transgressions. Contrary

11 I believe that these specific lines of the translated version do not transmit the whole idea of the nature of Maria Santa’s origins as the original text does; therefore, I provide my version of this excerpt: “her *crossbred* origins, decanted through the miseries and pride of men of adventure [...]” (PENNA, 1975, p. 15, emphasis added).

to her supposed holiness, strongly believed by the local population, Maria Santa feels intense carnal instincts and displays a strong, almost predatory, sexuality. Her physical features and movements are frequently described from a perspective that approaches her to the animal: “Suddenly her fingers became curved, transforming her hands into tremulous claws, while her face became alarmingly agitated” (PENNA, 1975, p. 14).

Maria Santa has a similar perception of herself and uses it to express her inner conflicts. Her desire for self-knowledge and her anguish about the lack of purpose in her life are reasons for deep anxiety and anguish: under the harsh control of that patriarchal society, she finds herself completely deprived of governing her own life and deciding her future. In one of her few moments of confessions, she tells the narrator:

“[...] – I don’t know if I told you that when I was young, I used to rave and pace about the house like a panther in its cage (yes, that was the way I felt), and I used to ask myself repeatedly, insistently, and with anguish, ‘What am I doing? Just what am I doing?’”

“Listen now”, she proceeded, [...] “even today I am that way, but I have never found anyone who could understand me or my madness, which has become for me a prison in which I debate with myself all alone, each time more alone, fearing my very self. None of the women I have known ever became bored for a lack of purpose, for that general and absolute lack which I sense confusedly and which makes me think and say things that frighten me and seem as if said by another person. I used to see that same fear in the faces of those to whom I tried to explain that I had not yet found, that I still have not

found, a meaning, a purpose to, a definition of my very self. (PENNA, 1975, p. 24)

The association Maria makes is interesting to mention since the panthers – or, in the original form, *onças*, “jaguars” – are also totemic animals for many indigenous cultures in Brazil and the Americas (BELLAS, 2021, p. 10). Trapped among the massive walls of the family’s house, the protagonist displays the same restless and tense behavior as the jaguar when caged and manifests her recurrent dissatisfaction in a society that, besides offering limited options to women, has a past of disintegration and spoilage of the native people. Maria Santa’s saintliness issues conflict with the indigenous portion of her lineage, which is perceived in both her physical features and lapses of personality that occasionally escape her control. In her constrained world, she can neither make sense of her sufferings nor find female acquaintances who understand her questions. She attributes her split personality – the saint and the carnal woman – solely to her physical and sexual appetites and urges, with the more profound issues laying deep in unconscious or subconscious levels.

Besides Maria Santa, it would also be possible to talk about Emiliana, whose figure is fundamental to the construction of the evil atmosphere in *Fronteira* and who can also be seen as a monstrous character. Since her first appearance in the novel, Emiliana’s image is related to the ideas of perfidy and deception: she is the one who “sanctions” Maria’s sanctity and takes advantage of the faith of the region’s devotees to obtain financial gains, notoriety and influence in the town. In her portion of the story, the issues of Brazilian popular religiosity – also known as *fanatismo*, “fanaticism”, or

carolismo (FACÓ, 1976) – come to light. I intend to discuss these matters in a future text.

LOCUS HORRIBILIS

We can now develop the aspect of the setting in *Threshold*, stating that Cornélio Penna creates many levels of *loci horribiles*, as pointed out by Júlio França (2018), to deal with both the characters' personal lives and memories and the more general, socio-historical angle. For example, the house in which the characters live bears in its structures the echoes of the process of settlement of the most inner regions of Minas Gerais:

The spacious, clumsy rooms were furnished with large, holly wood pieces, stiff and rough in design, which gave the impression that the ancient possessors of the house, Maria's ancestors, have lived as phantoms, facing life standing and only sitting or reclining when ill or about to die. The house has been built to harmonize with the mountain scenery that surrounded it; it did not seem suited to serve as shelter and haven to the people who had erected it with their own hands. (PENNA, 1975, p. 5)

Moving to the surroundings of the town, another human construction display a piece of history of the region: “the house of the bexigentos” (PENNA, 1975, p. 45), whose construction reveals not only the brutality of the slave system in Brazil but also the terrible occurrence of the smallpox epidemic in the interior of Minas Gerais, serving as a tomb for all its previous – and doomed – occupants. As with Maria Santa, the memories of the narrator are interwoven with the image of the house, as we can notice in the following excerpt:

Many old tales circulated concerning the house. The slaves who had built it worked day and night, beaten by the steel whips of the foremen, and the blood that ran from their wounds became mixed with the cement and plaster in larger pools.

My childish imagination enabled me to see, in the somber stains of the walls, enormous clotted plaques still bloody; and the rain, falling in heavy drops, took on a reddish caste and formed small brooks that would putrefy later on, slowly, for days and days in the nearby swamps, miraculously preserved in those heights, [...]

But in addition to its ancient legend, involving a tormented, martyred woman and a strong and amorous administrator (the latter with his feeling of timid inferiority), cut into tiny bits by the fury of many a minor vengeance, there was another story, and this one much more recent and quiet real, which impressed one much more intensely than the others for its simplicity devoid of romance. (PENNA, 1975, p. 45-46)

The popular tales about the house and the construction itself infused fear into the narrator since his early years and continued to impress him when he returns to the town: “And no one ever again entered the [...] House of the Smallpocked – [only] my childhood imagination that accompanied many times and for many years [...] the wretched anguish of those agonies” (PENNA, 1975, p. 47).

In an ampler perspective, the physical setting also portrays the social and cultural themes of the settlement of Minas Gerais’ towns by the *bandeirantes*, as we already mentioned. In another scene, the narrator and a priest with whom he develops an intimate relationship observe the mountainous landscape.

From the height the mountains revealed themselves in all their pomp and majesty, becoming lost in the enormous horizon.

Whichever way I turned they ran along in vertiginous flight, disappearing into the sky far away, blending into the immense blueness.

Seven villages were lost in an immense cloud of dust. Some held closely to the mountainside; others followed hurriedly, in long meanders, the old pathways of the *bandeirantes*, of the enslavers of precious ores and of the mysterious Indians [...]. [...]

“I’m jealous of the Indians,” I continued, “who in this very place looked without fear upon all of this... They were the best part of it all, and their morality was one alone. In a great rhythmic march we destroyed them, we brought them death and lechery; for me, all this monstrous panorama represents only a strange and hostile motive that frightens me, terrifies me, by its excesses and by its magic of death. (PENNA, 1975, p. 47-48)

As it was already mentioned, centuries before the foreign mining companies, his ancestors – also Maria’s ancestors – had usurped the land of native peoples for a never-ending process of exploitation and degradation. The sense of guilt that haunts the narrator throughout his whole life, blending in with issues of his personal history, is also connected with this “monstrous panorama” of a history of social destruction.

There are other themes intrinsically related to the history of this portion of Brazil that we can find in Cornélio Penna’s *Threshold*, which we intend to evolve in future texts. Our studies on the Brazilian Gothic have shown that this category is not easy to discern from the other strands precisely due to the intimate amalgamation

of personal and social issues presented by the filtered minds of narrators and/or tormented characters. However, we can state that in the Brazilian Gothic, the turmoil of the human minds is strongly connected to the exterior, general issues of the particular society in which they are immersed.

Besides the local transformations the Gothic had gone through when migrating and settling in the literature of different nations, the modernist trends also contributed to the changes of this literary tradition. Gothic fiction has appeared more diffusively, ingrained in countless narrative forms, and adapted to new social, cultural, religious, and political contexts from the beginning of the twentieth century on. In this panorama, different ideas on the nature of evil arose, as Júlio França and Marina Sena (2020) observed: the supernatural beings, physical monsters, and purely-evil villains gave even more space to ordinary individuals and their violent potential in public and private relationships (FRANÇA; SENA, 2020, p. 21).

I sought to demonstrate how this new state of affairs was represented by a Brazilian author through a national perspective. Cornélio Penna resorted to the Gothic devices for symbolizing and expressing some interdictions, anxieties, and disturbances of a part of the nation dear to him but immersed in a complex, contradictory history. Like other Brazilian writers, he pictured a portrait of Brazil far distant from the homogeneous image, supposedly immune to contradictions, that mainstream literary criticism has endeavored to build since the conception of our literature.

REFERENCES

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic theory and the critical tradition*. London, Oxford and New York: Oxford University Press, 1971.
- ALDANA REYES, Xavier. *Spanish Gothic: national identity, collaboration and cultural adaptation*. Manchester: Palgrave Macmillan, 2017.
- ATHAYDE, Tristão [Alceu Amoroso Lima]. "Zé Lins". In: REGO, José Lins. *Menino de Engenho*. 18. ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, p. xxxv-xxxvi, 1972.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Brazilian Gothic: allegories of tradition in Gilberto Freyre and the Catholic novelists of the 1930s. *Athens Journal of Philology*, v. 3, issue 3, p. 209-220, 2014.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. (Org.). *Lúcio Cardoso: 50 anos depois*. Belo Horizonte: Relicário, p. 83-96, 2020.
- BELLAS, João Pedro. Gótico brasileiro: uma proposta de definição. *Organon*, v. 35, n. 69, p. 1-15, 2021.
- BYRON, Glennis. (Ed.). *Globalgothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- CUNHA, Cilaine Alves. Sepulchral beauty in Brazilian Romanticism. In: EDWARDS, Justin D.; VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Tropical Gothic in literature and culture: The Americas*. New York and London: Routledge, p. 177-197, 2016.
- CUNHA, Fausto. H. P. Lovecraft, mestre do Horror. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6-7, 14 mar., 1987.
- EDWARDS, Justin D.; VASCONCELOS, Sandra Guardini. Introduction. In: EDWARDS, Justin D.; VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Tropical Gothic in literature and culture: The Americas*. New York and London: Routledge, p. 1-1, 2016.
- EDWARDS, Justin D. Mapping Tropical Gothic in the Americas. In: EDWARDS, Justin D.; VASCONCELOS, Sandra Guardini. (Eds.). *Tropical Gothic in literature and culture: The Americas*. New York and London: Routledge, p. 13-25, 2016.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

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

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

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. (Orgs.) *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Niterói: Hugin + Munin, 2020.

GOUVÊA, Carolina Maia. Paisagem mineira e fantástico. *Suplemento cultural do Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, n. 157, p. 9-10, 04 nov., 1979.

IBARRA, Enrique Ajuria. Introduction: exploring Gothic and/in Latin America. In: IBARRA, Enrique Ajuria. (Ed.) *Studies in Gothic Fiction*, v. 3, issue 2, p. 6-12, 2014.

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

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

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

PENNA, Cornélio. *Threshold*. A Gothic romance. Translated by Tona and Edward A. Riggio. Philadelphia: Franklin Publishing Company, 1975.

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

PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. Vols. 1 and 2. London and New York: Routledge, 2013.

RIGGIO, Edward A. Afterword. In: PENNA, Cornélio. *Threshold: a gothic romance*. Translated by Tona and Edward A. Riggio. Philadelphia: Franklin Publishing Company, 1975.

- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. Pormenor e dissipação: o Brasil de Cornélio Penna. *Teresa, revista de Literatura Brasileira*, n. 16, São Paulo, p. 219-239, 2015.
- SÁ, Daniel Serravale de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SANTILLI, Maria Aparecida. Angústia e fantástico no romance de Cornélio Pena. *Revista de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis*, v. V, p. 159-165, 1964.
- SANTOS, Josalba Fabiana. Metáforas da nação: Cornélio Penna e Gilberto Freyre. *Revista Letras*, n. 66, p. 77-89, 2005.
- SCOTT, Malcom. *The struggle for the soul of the French novel: French catholic and realist novelists, 1850-1970*. London: The Macmillan Press, 1989.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1987.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. Tropical Gothic: José de Alencar and the foundation of the Brazilian novel. In: VASCONCELOS, Sandra Guardini.; EDWARDS, Justin D. *Tropical Gothic in literature and culture: The Americas*. New York and London: Routledge, p. 198-217, 2016.

12

A ESPACIALIDADE GÓTICA NA DRAMATURGIA DE LÚCIO CARDOSO E OS IMPASSES DA RECEPÇÃO CRÍTICA COM *O ESCRAVO* (1943) E *ANGÉLICA* (1950)

Leonardo Ramos Botelho Gomes

Recebido em 20 fev 2022.

Aprovado em 19 ago 2022.

Leonardo Ramos Botelho Gomes

Mestre em Estudos Literários pelo PPLIN-UERJ.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4696202165517617>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5452-6505>

E-mail: leonardorbgoes@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende apresentar parte da dramaturgia de Lúcio Cardoso, sendo estas *O escravo* (1943) e *Angélica* (1950), por meio de excertos específicos no que concerne à espacialidade gótica, num recorte teórico da topoanálise, a fim de demonstrarmos a “maquinaria gótica” como estruturante do texto dramático. Em complementaridade, exemplificamos a recepção crítica de tais produções, registradas, sobretudo, em periódicos cariocas. Desse modo, não apenas projetamos o teatro cardosiano em pesquisa acadêmica, mas também o indicamos em sua correspondência à tradição gótica literária, fator que pode ter contribuído para uma recepção crítica conflituosa no período.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Gótico. Topoanálise gótica. Teatro brasileiro. Gótico brasileiro.

Abstract: This article intends to present part of Lúcio Cardoso's dramaturgy, these being *O escravo* (1943) and *Angélica* (1950), through specific excerpts regarding Gothic spatiality, in a theoretical approach of topoanalysis, in order to demonstrate the "Gothic machinery" as structuring of the dramatic text. In complementarity, we exemplify the critical reception of such productions, recorded, above all, in Rio de Janeiro periodicals. In this way, we not only project Cardosian theater in academic research, but also indicate it in its correspondence to the Gothic literary tradition, a factor that may have contributed to a conflicting critical reception in the period.

Keywords: Lúcio Cardoso. Gothic. Gothic topoanalysis. Brazilian theater. Brazilian gothic.

INTRODUÇÃO

Difícilmente Lúcio Cardoso seria definido como dramaturgo. *Crônica da casa assassinada* (1959), com o devido mérito, se tornou referência máxima do escritor, talvez em uma relação próxima das variadas práticas artísticas de Horace Walpole que, em geral, desconhecemos, eclipsadas no seminal *O castelo de Otranto* (1764). Cardoso, contudo, publicou poemas, diários, novelas, contos, romances, um livro infantil, peças, além de ser tradutor, desenhar, pintar, desenvolver roteiros, dirigir peças e um filme inacabado. Arriscamos dizer que o escritor ainda carece de pesquisas que desbravem suas múltiplas linguagens.

No estudo das obras cardosianas, percebemos o ineditismo do teatro do escritor nas pesquisas acadêmicas – sobretudo quando propomos tratar-se de um teatro gótico – o que motivou egermos sua dramaturgia para análise. Identificamos, além disso, que a experiência de Lúcio Cardoso com a montagem cênica

de seus textos é um dado importante e pouco explorado de sua trajetória artística, assim como a possibilidade rica que seus textos dramáticos oferecem aos estudos do Gótico no Brasil.

Estabelecemos como *corpus* ficcional do presente artigo os dramas *O escravo* (1943) e *Angélica* (1950), a nosso ver, parte da produção dramática de LC¹ em seus momentos cruciais: (i) em 1943, a primeira experiência na montagem de um texto e (ii) a última tentativa com os palcos teatrais, em 1950, finalizando uma relação extremamente frustrante. Outra orientação à seleção foi identificar qual texto dramático apresentaria correspondência à “maquinaria gótica”², bem como possibilitaria uma topoanálise gótica mais consistente dentre os dramas completos de LC.

Neste artigo não nos propomos ao estudo detalhado de tais textos dramáticos, mas sim uma introdução ao leitor, por meio de excertos específicos que comprovam os goticismos³ presentes, de

1 A partir de agora, LC para Lúcio Cardoso.

2 Quando falamos em “maquinaria gótica” referimo-nos à articulação formulada por Horace Walpole em seu romance *O castelo de Otranto* (1764), à qual Luciana Colucci ressalta que permanece, até hoje, balizando as narrativas goticistas (COLUCCI, 2020, p. 213). A pesquisadora também sintetiza o que a maquinaria destaca: “concentrando-se em quatro operadores de leitura, a maquinaria destaca a) personagem (vilanesco), b) o espaço (*locushorribilis*), c) o tempo (passado) e d) o medo (sobrenatural). Com o desenvolvimento e a consolidação da ficção gótica, esses mesmos elementos tem sido ressignificados por muitos outros escritores de diversos países sem, contudo, perder pontos de intersecção com a matriz walpoliana” (COLUCCI, 2020, p. 213).

3 O termo goticismo ou goticizante/goticista é vertido do uso recorrente nos trabalhos de língua inglesa. A esse respeito, Barros e Colucci explicam: “do adjetivo “Gothic”, já há o substantivo, “Gothicism” e o verbo, “togothise”. No Oxford Living Dictionary Online, ao procurar pela entrada “Gothicism”, é indicado o termo “Gothic”. No mesmo dicionário, encontra-se o advérbio “Gothically”. No Oxford AdvancedLearnersDictionary – impresso – só há entrada para o adjetivo “Gothic”. Nossa intenção, ao verter “Gothicism” para a língua portuguesa, se dá, não no sentido de importar estrangeirismos, e, sim, de frisar a relevância e o status que o Gótico adquiriu ao longo de séculos de depurações. Ademais, pretendemos também fazer uso de um termo que é recorrente na língua inglesa quando se trata dos estudos do gótico” (BARROS; COLUCCI, 2017, p. 157).

duas produções dramáticas de LC, ao tempo em que realçamos como a característica goticista dos textos pode ter contribuído para uma recepção crítica inflexível e, talvez, desconexa das filiações góticas às quais o escritor mantinha e são manifestas na estruturação de sua dramaturgia, o que marcou uma distinção considerável à cena teatral brasileira nos seus anos de modernização.

Os textos dramáticos de LC apresentam salas velhas e sombrias, escadas pelas quais personagens específicos transitam, chuva e rajada de vento, lamparinas, castiçais enferrujados, crucifixos, móveis desarrumados, quartos sem janelas, cortinas, vestidos “antiquados”, enfim, a articulação exata de um espaço a fim de produzir o efeito estético desejado. Nosso recorte, portanto, é pela espacialidade gótica, a qual estudamos por uma perspectiva topoanalítica.

A topoanálise a qual propomos aqui, em linhas gerais, é a teorização literária do espaço. Apesar dos demais parâmetros teóricos, como o do filósofo francês Gaston Bachelard, do Prof. Dr. Pascoal Farinaccio e do filósofo e psicólogo junguiano James Hillman, enfatizamos para este artigo duas pesquisas brasileiras; o pesquisador Oziris Borges Filho, em *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2007), realiza um trabalho bastante sistemático para o topoanalista, indicando categorias que devem ser consideradas no decorrer da análise, como as funções do espaço, bem como apontando distinções entre as topografias, como cenário, paisagem, território. Em síntese, a topoanálise “é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos, ou objetivos, sociais ou íntimos, etc” (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

O escritor norte-americano Edgar Allan Poe, no ensaio *Filosofia do mobiliário* (1840), contribui e prevê a importância da categoria espacial; em certa medida, refina a “maquinaria gótica” estabelecida em Horace Walpole. Por isso, não apenas nosso trabalho destaca a composição do ensaísta, como também a pesquisadora Luciana Colucci compila esse texto poeano como seminal para o que deve ser uma topoanálise gótica, propondo uma definição da qual orientamos nossa abordagem analítica:

A topoanálise gótica deve significar uma abordagem analítica e metodológica que se concentra na melhor construção de um espaço gótico, considerando seus “sinais fatais”. Primeiro; o espaço como imagem de um *locushorribilis* (topofóbico, contra-espaço, assombrado quer pelo sobrenatural, quer por memórias passadas). Nessa configuração de um espaço *unheimlich* (BUSSING, 2016, p. 158-173), uma avaliação cuidadosa de suas dimensões físicas (ornamentos, móveis, joias, aspectos atmosféricos tanto para efeitos naturais quanto sobrenaturais). Segundo; o tempo (passado, medieval, fantasmagórico). Terceiro; um personagem (arquétipo de um monstro, uma aberração, um vilão). Adiante; medo (cósmico, sobrenatural, espectros). Como grupo, pode ser entendido como um ‘maquinário’, termo que tem sido amplamente utilizado nas críticas em relação ao gótico. (WALPOLE, 2001, p. 07). (COLUCCI, 2017, p. 156, tradução nossa)⁴

4 O texto em língua estrangeira é: “Gothic Topoanalysis shall mean an analytical and methodological approach that focuses on the finest construction of a gothic space considering its ‘fatal signs’. First; the space as an image of a *locus horribilis* (topophobic, counter-space, haunted either by the supernatural or by past memories). In this configuration of an *unheimlich space* (BUSSING, 2016, p. 158-173), a careful evaluation of its physical dimensions should be noted (ornaments, furniture, jewelery, atmospheric aspects both for natural and supernatural effects). Second; the time (past, medieval, ghostly). Third; a character (archetype of a monster, a freak, a villain). Forth; fear (cosmic,

Quanto às críticas, revisitamos os diários e arquivos pessoais do escritor, mas principalmente a produção jornalística carioca, considerando o material arquivado de jornais como “*A noite*”, “*A manhã*”, “*Correio da manhã*”, “*Vamos ler!*”, “*Diário carioca*”, entre outros.

LÚCIO CARDOSO, DRAMATURGO: A PRIMEIRA EXPERIÊNCIA COM O ESCRAVO (1943)

A inserção de Lúcio Cardoso na produção dramática brasileira se dá de modo conturbado. Apesar de um projeto incongruente, do ponto de vista de recepção de público e crítica, consideramos o caráter inovador de suas peças no contexto teatral geral do século XX. O que Lúcio propõe e endossa é a importância do teatro de autor e, neste sentido, faz esforços consideráveis – vistos, sobretudo, na criação do Teatro de Câmera, em 1947. Seu drama é elaborado com base em reflexões existenciais, e, portanto, é contestador e trágico, configurando um teatro desafiador pelo contraste ao modelo vigente e cômodo para o público consumidor.

A alteração no panorama do que se produzia em termos de teatro nacional foi resultado do esforço de um grupo de intelectuais e artistas que partilhavam a urgência da renovação dos palcos brasileiros que, até então, priorizavam poucas manifestações brasileiras, no que concerne a um texto de autoria nacional, em um cenário cultural voltado para o grande espetáculo, no qual a palavra, o gesto, perdia a valorização, além da falta de profissionalização dos atores. O crítico Gustavo Doria, que inclusive colaborou com Lúcio para o Teatro de Câmera e participou desse

supernatural, wraiths). As a group, it may be understood as a ‘machinery’, a term that has been largely used in the criticism regarding to the Gothic (WALPOLE, 2001, p. 07)”.

movimento, destacou que no Brasil “a predominância era do teatro para rir, pouco ensaiado e visando uma plateia que nada exigia” (DORIA, 1975, p. 82); sendo assim, naquele momento “o que pesava mesmo era a vontade de fazer um teatro diferente do que aquele que então existia, desprovido de qualquer conteúdo artístico” (DORIA, 1975, p. 73).

Quando uma nova temporada com originais brasileiros é pensada pelo grupo de amadores Os Comediantes, a resolução foi mesclar no programa textos de Musset e Molière aos originais brasileiros. O texto de Lúcio é selecionado, ao lado de Nelson Rodrigues, representantes nacionais naquele momento com os textos *O escravo* e *Vestido de noiva*, respectivamente.

O escravo, dentre as produções dramáticas de Lúcio, possui a particularidade de não apenas ser a primeira produção dramática do escritor representada, mas também de ser a primeira inserida nos esforços do período de 1940 para a modernização do teatro brasileiro. Por uma questão cronológica de apresentação, *O escravo* antecede *Vestido de noiva*; entretanto, não é reconhecido como um marco definitivo do teatro brasileiro, pois é ofuscado pela representação de Nelson Rodrigues, que garantiu elogiosos comentários críticos na época e despertou a curiosidade do público. É claro que, em termos de montagem, as peças divergem, fator considerável para a recepção tão discrepante.

Os originais brasileiros dividiram-se entre a direção de Ziembinski, com Nelson, e Adacto Filho, com LC, enquanto os cenários foram do artista Santa Rosa para ambos. Entretanto, *Vestido de noiva* apresentava três planos (o da realidade, o da

memória e o da alucinação) em uma simultaneidade de ação com a temporalidade alternada, ao mesmo tempo fragmentada, utilizando o recurso do flashback, por exemplo, o que, pelo modo de execução em cena, impressionou e caracterizou, realmente, uma inovação no repertório brasileiro. *O escravo*, como veremos adiante, apesar de lidar com o tempo da rememoração, não articulou com tanta sagacidade essa intercorrência no palco. Desde então, a peça rodrigueana figura como um marco de renovação no espetáculo teatral brasileiro:

A peça *Vestido de Noiva* passou a figurar na história do nosso teatro como uma espécie de divisor de águas. Antes do seu aparecimento, vivíamos ainda sob a hegemonia de uma dramaturgia enrijecida por procedimentos formais anacrônicos, temas desgastados e uma quase absoluta falta de inventividade. Na mesma situação encontravam-se os espetáculos teatrais das nossas companhias dramáticas profissionais, alheias às inovações que surgiam na Europa e nos Estados Unidos, desde o final do século XIX. (FARIA, 1998, p. 117)

A falta de reconhecimento dos seus esforços é extremamente sentida por LC e exemplifica uma de suas decepções no percurso de dramaturgo. A inscrição em seu diário partilha um pouco deste descontentamento:

[...] admiro-me que o Sr. Tristão de Athayde, tendo assistido à representação de peças minhas, conhecendo o meu esforço para levantar o 'Teatro de Câmera' e sendo a pessoa que é, omita tão cuidadosamente o meu nome, datando esse esforço novo a partir de Nelson Rodrigues e, finalmente, enumerando pessoas que me parecem inteiramente destituídas de valor. Ora, *O escravo*

é anterior ao *Vestido de noiva* – e creio ter sido por intermédio de O filho pródigo, que o sr. Tristão de Athayde tomou conhecimento do Teatro Experimental do Negro. Certos silêncios, certas omissões, significam mais do que várias críticas de ataque, se partem de pessoas que aprendemos a admirar desde cedo. (CARDOSO, 2012, p. 277)

O crítico Sábado Magaldi é um dos poucos a considerar a relevância de *O escravo* para o teatro moderno brasileiro, feito desconsiderado pelos demais críticos, que, em geral, atribuem a modernização do teatro nacional a partir de Nelson Rodrigues. Em artigo publicado em 9 de julho de 1950 no *Diário Carioca*, Magaldi reitera:

Cronologicamente, ‘O escravo’ foi a primeira tentativa de renovação do palco brasileiro, dentro do espírito sério com que tem sido encarado nos últimos tempos o problema do teatro. Levada em 1943, pelo grupo de ‘Os Comediantes’, consta que a apresentação, cheia de erros, não permitiu ao público apreciar com segurança os valores da peça. (MAGALDI, 1950, fl. 10)

José de Oliveira, no artigo *Vestido de noiva e O escravo*, publicado em 17 de outubro de 1943 no *Diário carioca*, postula que os dramas brasileiros da temporada marcariam um momento significativo na história do teatro nacional. Para o crítico, a iniciativa de pesquisa e o preparo do grupo Os Comediantes os conduziram à fundação do teatro do Brasil, no qual o trabalho conjunto de poetas, romancistas, críticos, em sua maioria, investigariam um material adequado para o considerado grande teatro no país. Oliveira destaca *O escravo* pela tensão e inovação que o mesmo apresenta:

Peças que se colocam violentamente fora do teatro comum, '*Vestido de noiva*' e '*O escravo*' possuem as qualidades especificamente teatrais que asseguram o seu êxito artístico. Teatro ousado, em plena liberdade, sem compromissos de qualquer espécie, teatro de alta tensão. Eis aí uma oportunidade para que o público se eleve a uma atmosfera densa de poesia e drama. (OLIVEIRA, 1943, p. 4)

O texto dramático *O escravo*, composto por três atos e cinco personagens, insere o leitor em um mundo de isolamento e dominação, no qual os irmãos Augusta, Isabel, Marcos, a viúva Lisa e a empregada Rosa vagueiam atormentados por uma casa velha e lúgubre na qual a presença vívida de Silas, irmão falecido, marido de Lisa, retorna insistentemente, perturbando os personagens que, sem possibilidade de vida exterior, definham e adoecem, como condenados a uma maldição da qual não podem escapar.

O Ato I, ao qual nos deteremos, é centralizado no retorno de Marcos para casa. Após cinco anos internado em um sanatório, espera-se uma acolhida confortável, ou, ao menos, a sensação de tranquilidade. Mas, a casa é o exato oposto; mostra-se tão claustrofóbica e abafada quanto seus dias na casa de saúde mental. O que isso pode dizer a respeito da existência do personagem? Para nós, a representação simbólica entre o espaço e a realidade humana nos parece dada desde a tempestade que prenuncia o retorno do irmão: “[...] o espaço possui a capacidade de representar e de deixar transparecer a realidade humana, atribuindo-lhe uma imagem e, agindo de tal forma sobre ele, que é possível decodificar os sentidos e a existência das personagens que compõem esse espaço” (BORGES; COLUCCI, 2013, p. 121).

A instabilidade mental é mencionada desde os primeiros diálogos entre Augusta e Isabel, as irmãs de Marcos que aguardam com expectativas o retorno do irmão. O leitor sabe que há algo inadequado no comportamento de Marcos, que um acontecimento pregresso assombra os familiares e condiciona a relação deles com a casa. Isabel, por exemplo, uma irmã febril e, supostamente, adoentada, fica trancada no quarto, como a cunhada, Lisa. A sala, portanto, é um dos espaços principais. A conversa entre Augusta e Isabel apresenta como funcionalidade não apenas acentuar certas características das personagens, mas também despertar curiosidade acerca do irmão, o que se dá por comentários abafados sobre o episódio no qual o mesmo fora acometido. Isabel, ser pálido, com febre e de respiração ofegante, passa os dias trancada no quarto. Augusta, mais envelhecida, exerce o domínio na família, configurando um contraste entre as mulheres. Sua atitude controladora é exposta desde os primeiros diálogos, quando vigia Isabel e é assertiva com relação a sua saúde, além de vir dela a reorganização da casa.

Lembramos que “a categoria do espaço é tão central que na literatura gótica é frequentemente apresentado como um personagem (monstruoso)” (COLUCCI, 2017, p. 154)⁵. Em termos de gótico literário, a abertura de *O escravo* rememora a atmosfera de um romance gótico bastante familiar a LC, que é o da escritora britânica Emily Brontë. Em *O morro dos ventos uivantes* (1847), a esfera doméstica é desenvolvida em terror, fixando definitivamente o gótico familiar, pois é em uma casa

5 O texto em língua estrangeira é: “The category of space is so central that in Gothic literature it is often presented as a (monstrous) character”.

rural decadente que a trama violenta se desenrola, não mais em castelos ou abadias. É justamente o lar perturbado, distante da civilidade de um ideal vitoriano, o modo gótico presente na produção de LC. Esteticamente, o Romantismo detém parte do estilo gótico e, deste movimento, a obra cardosiana igualmente nos parece mais tributária.

Lúcio Cardoso manteve proximidade literária com a poeta e romancista britânica. Para a irmã, Maria Helena, apresentara, ainda adolescente, as irmãs Brontë. Em 1944, traduziu *O vento da noite*, uma coletânea de poemas de Emily Brontë para a editora José Olympio, com capa e ilustrações por Santa Rosa. Quando dirige e escreve o filme inacabado *A mulher de longe* (1949), LC busca como locação a praia de Itaipu, em Niterói (RJ), e em seu diário inscreve as impressões do local, tendo como referência a ambientação de Brontë e a forte impressão de atmosfera causada pelo romance, a qual parecia ideal para o projeto, o que é quase norteador para a escolha: “[...] a paisagem é um amálgama atormentado de areia, rochas e vento. Se *Wuthering Heights* fosse escrito numa praia, seria sem dúvida aqui que Emily Brontë encontraria o cenário ideal para a sua história” (CARDOSO, 2012, p. 215).

O artigo “Poetas noturnos”, publicado no *Correio da manhã* em 7 de abril de 1946 e escrito por Aderbal Jurema, apresenta um paralelo entre o escritor e a escritora que possuiriam, para o crítico, a mesma consciência noturna (JUREMA, 1946, s.p.). Para Aderbal, LC “traduziu os poemas dessa irmã de Charlotte Brontë como se estivesse compondo os seus próprios poemas” (JUREMA, 1946, s.p.). Essa identificação é realçada pela melancolia, angústia e o

traço noturno que ambos apresentam na elaboração de sua obra. Partindo de um verso da Brontë (“Caminharei / Onde só agradar à minha alma caminhar, / Não posso suportar a escolha de outro guia”), Jurema conclui que havia uma partilha idêntica entre os dois: “o guia de Emily é o mesmo do Sr. Lúcio Cardoso. Emily, sempre preocupada com suas noites indormidas, via, melancolicamente ‘o cair da noite dos seus anos’. Dentro da noite o Sr. Lúcio Cardoso recebe a visita da poesia” (JUREMA, 1946, s.p.).

O que fundamenta definitivamente essa “parceria textual”⁶ é a leitura do que o próprio escritor exterioriza sobre a romancista. Em resenha da biografia romanceada das irmãs Brontë que era publicada no Brasil, registrada no jornal *A manhã* em 8 de junho de 1944, o escritor, em certa medida, desconsidera Charlotte e Anne Brontë e dedica considerável quantidade de suas linhas ao que concernia à vida de Emily, não sendo contido na perspectiva que tinha da segunda irmã mais velha dos Brontë:

[...] não é possível comparar nenhum de seus membros [da família] a Emily [...] com a criadora de *Morro dos ventos uivantes* estamos diante de uma natureza bruta, temperamento selvagem, verdadeira chama da família Brontë, ela própria a melhor imagem de seu livro imortal. Emily não era apenas uma simples romancista inglesa, uma descendente ilustre de Jane Austen, nela pulsava alguma coisa mais forte, um sopro e uma alma que a tornariam um dos mais viris romancistas dessa terra de romancistas femininas. (CARDOSO, 1944, p. 4)

As afinidades românticas e literárias entre os dois nos parece evidente. Talvez por isso a cena inicial de *O escravo* nos rememore

6 Um empréstimo da expressão utilizada pelo pesquisador Fernando Monteiro de Barros em seu capítulo sobre Lúcio Cardoso e Cornélio Penna (BARROS, 2020, p. 83).

imediatamente a abertura do romance brontëano, e, ainda, a trama familiar perversa em uma casa rural decadente, mote cardosiano. LC, nos textos dramáticos em estudo, definitivamente, escreve em gótico. Não pretendemos uma leitura amplamente comparativa entre as obras, mas vemos algumas similaridades.

A chegada de Sr. Lockwood, um dos narradores do romance brontëano, à Wuthering Heights, residência de Heathcliff, se dá por um clima invernal, no qual a neve e o vento atordoam o rumo do personagem. Em uma das primeiras descrições, destaca: “a atmosfera tumultuosa à qual a localidade está sujeita, quando das tempestades [...] pode-se adivinhar a força do vento do norte soprando sobre a propriedade” (BRONTË, 2016, p. 28). Em seguida, somos apresentados aos cachorros da casa; a palavra usada por Lockwood é “demônios”: “o gesto despertou a matilha inteira: surgiram de seus esconderijos meia dúzia de demônios de quatro patas, de tamanhos e idades diversos [...] um verdadeiro pandemônio de gritos e latidos” (BRONTË, 2016, p. 31-32).

A temperatura climática do local está em lenta diminuição: “a tarde ontem chegou fria e enevoada [...] a neve começou a aumentar” (BRONTË, 2016, p. 34-35). Da mesma forma, “os cachorros começam a uivar” (BRONTË, 2016, p. 34). Quanto aos objetos, há a presença de velas, lampiões, um baú de carvalho em um quarto pouco mobiliado e da falecida Catherine Linton. Na casa, a sensação do personagem é a de inação: “o tempo parece estagnar, aqui” (BRONTË, 2016, p. 56). Além disso, reconhece o quarto em que é alocado como infestado por fantasmas, pela visita da voz e espírito de Catherine, em uma experiência aterrorizante, típica da construção de uma espacialidade tofóbica, como aponta Colucci:

O local é homologicamente (LOTMAN, 1978) vinculado ao protagonista, conferindo-lhe um poder de destaque como em *O Castelo de Otranto*. Do Castelo do Drácula à Casa de Usher, de um castelo a uma casa, de uma casa a uma câmara, de um espaço a um balcão, a espacialidade gótica é apresentada como um lugar topofilico que se transforma em topofóbico, intrincado e arquitetura hostil que faz uso de lugares e ornamentos misteriosos e circunscritos para evocar medo e ansiedade. (COLUCCI, 2017, p. 154)

Borges Filho indica os gradientes sensoriais, que são “os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar” (BORGES FILHO, 2007, p. 69), como parte considerável das perspectivas espaciais, pois “deve-se perceber de que maneira os sentidos estão atuando na relação da personagem com o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 69). Observamos que o frio, por exemplo, é característica ressaltada pelo Sr. Lockwood, experiência próxima à qual Marcos, personagem de *O escravo*, vivencia ao regressar à casa da família.

Na noite do retorno, há rajadas de vento e forte chuva, a qual Marcos caracteriza como dilúvio, ao qual Augusta, a irmã, justifica: “estamos no inverno. Há dois dias que chove quase sem parar” (CARDOSO, 2006, p. 27). A Natureza está revolta. Por pequenas indicações, percebemos tratar-se de uma casa velha provinciana, de aspecto rural; há lamparinas e Isabel, a irmã mais nova, comenta ter ido pedir o fogareiro emprestado à vizinha. A família recebe auxílio da criada, Rosa, que aparece apenas no primeiro ato.

Uma presença fantasmagórica também assombra a conversa das personagens; é Silas, o irmão falecido, do qual o quarto é descrito

como espaço de medo. A respeito do cômodo, Isabel comenta: “foi como se eu tivesse aberto o quarto de um morto” (CARDOSO, 2006, p. 16). Relembra também um episódio familiar, em que a voz de Marcos se transmutou no som da voz de Silas, experiência sobrenatural marcante para todos os membros da família. O tempo parece não passar, em uma casa que continua a mesma de cinco anos atrás, com personagens enclausurados nos quartos.

Objetos como castiçais de prata e lamparinas também são citados. Marcos, como Sr. Lockwood, não consegue ter um sono agradável; é perturbado por ruídos e sente-se sufocado no quarto. Ao descer, exclama: “veja, é tudo como nesta sala: frio, escuro, quase ameaçador... [...] é da sala sim, Lisa, é dos móveis, é das coisas todas. A própria atmosfera que nos cerca parece cheia de secreta hostilidade” (CARDOSO, 2006, p. 59). Lisa, a cunhada, também tem o sono interrompido, e os dois personagens relatam terem escutado as vozes um do outro, como um chamamento. É Lisa quem assinala parte da inquietação daquela noite: “os caixilhos quebraram-se com o vento, não ouviu o barulho? Depois, havia um cachorro latindo lugubrememente no fundo do quintal” (CARDOSO, 2006, p. 37). Os uivos complementam a hostilidade sedimentada na casa.

A experiência relacional dos personagens com a casa é próxima do que também é apresentado na abertura do romance brontëano. LC, como a escritora, delimita, já nas cenas introdutórias, a espacialidade gótica do texto. A coordenação entre objetos, ornamentos, sensação climática, sons, expressa um verdadeiro arranjo por parte do autor para atingir o efeito de medo desejado e, ao concatenar tais imagens literárias, se insere na linhagem da literatura gótica, como seguiremos demonstrando.

O excerto que focalizamos é apenas uma amostra de como é estruturado o texto dramático de LC. Há um investimento na criação de atmosfera angustiante e um arranjo na composição do espaço, com os objetos móveis devidamente destacados de modo a colaborar com os efeitos de sentido desejados pelo escritor. Como se dá, contudo, a transposição desse texto para o palco? A dita “inovação”, no que tange ao teatro do período, foi bem vista pela crítica? Destacamos a seguir alguns impasses que parecem tocantes ao aspecto goticista do drama.

Com menos ênfase às críticas gerais e comuns referentes ao gênero, que destacaram a ausência de ação e deficiências de carpintaria teatral como deficientes, centramo-nos nas considerações de Hildon Rocha, crítico que demonstra descontentamento pela ambientação da produção, pela abordagem obscura que constrói o enredo. Rocha introduz a crítica estabelecendo comparação entre *O escravo* e *Escola dos maridos*, de Molière, peça também apresentada pelos Comediantes na mesma temporada. Para o crítico, “[...] a impressão com que saímos foi de que o Sr. Lúcio Cardoso vem trazer para o público uma peça que escreveu no século XVII” (ROCHA, 1943, p. 27). O artigo, intitulado “O teatro mal-assombrado de Lúcio Cardoso”, publicado em 23 de dezembro de 1943 no jornal *Vamos ler!*, é um acréscimo importante ao nosso estudo porque reitera a abordagem gótica no teatro cardosiano; o que difere é que, na abordagem do autor, isso é um demérito, afinal, para o crítico, o problema está justamente na fuga de um enredo mais “real”, situando o público em um reino sobrenatural e, portanto, distanciado. Vejamos:

[...] o que tem de o ambiente de Molière, de sadio, jovial, franco, aberto, tem o do Sr. Lúcio Cardoso de doentio, de triste, de enigmático, obscuro, terrivelmente obscuro. Em Molière sentimos a impressão de vida. No Sr. Lúcio Cardoso sentimos a impressão de morte [...] de um morto saído de seu túmulo para contar uma tragédia de defuntos, de cadáveres. E nós que somos criaturas vivas, sadias, sinceras, lúcidas, nós que gostamos do sol, nós que vivemos numa época de realidade e ação, nós, finalmente, que gostamos da vida e odiamos a morte, ainda preferimos Molière ao Sr. Lúcio Cardoso, com os seus fantasmas, com as suas fantasmagorias, com as suas interioridades recalçadas, com a sua penumbra, com o seu incompreensível desprezo pela realidade. (ROCHA, 1943, p. 27)

Para Rocha, a produção de Lúcio não era compatível com a realidade brasileira, tornando-se, assim, incomunicável ao público. Os próprios personagens, para ele, são meras sombras, inverossímeis, doentes: “[...] vamos assistir à história mais enigmática, mais complicada, mais lúgubre, que um cidadão brasileiro, de vinte e poucos anos, residente no Rio de Janeiro, ‘cidade do riso e da graça’, poderia imaginar. Só há doentes nessa história do Sr. Lúcio Cardoso” (ROCHA, 1943, p. 27). O clima solar é indicado em uma compreensão limitada de que um país tropical não poderia acompanhar com adequada compreensão uma produção que evocasse um clima mais noturno e sobrenatural: “[...] a geração, a qual pertence o Sr. Lúcio Cardoso, não o compreende, não o pode reconhecer. Porque essa geração não contempla torres de marfim fantasmagóricas e mal-assombradas. É trágica, mas realista” (ROCHA, 1943, p. 27). O crítico, em certa

medida, faz uma defesa do realismo e aloca o fantasmagórico e o gótico como elementos estranhos ao Brasil, o que é um tanto equivocados. O crítico segue:

O Sr. Lúcio Cardoso tem uma incrível habilidade de se isolar do mundo, de suas realidades, de seus problemas, da inquietude do nosso tempo, dos homens, da sociedade, de tudo que é palpável e real. Volta-se para dentro de si mesmo, e seu subjetivismo não reflete o mundo em que vivemos: é alucinado, irreal e fantasioso. (ROCHA, 1943, p. 27)

O que não parece ser levado em consideração por Rocha é que tais características se provam provenientes à estrutura utilizada por Cardoso, que é filiada ao gótico literário, mais do que meramente um defeito de uma produção alheia ao Brasil. É possível que a encenação de um texto como esse tenha ocasionado estranheza ao público brasileiro, desacostumado com um teatro mais “sério”, denso e febril, entretanto, visto com atenção, torna-se evidente os influxos do gótico como parte estruturante da criação cardosiana.

ANGÉLICA, A INDUMENTÁRIA E A CONSTITUIÇÃO DA CASA TOPOFÓBICA

Em três atos, LC apresenta uma mulher de meia-idade, Angélica, que suga a energia de moças jovens para prolongar a própria existência. Compõem o drama outros cinco personagens: a empregada Joana e o empregado Leôncio, Lídia, a qual Angélica tentará vampirizar, e D. Teresa e D. Risoleta, duas vizinhas. Mais uma vez, centramos nossos comentários em uma toponálise gótica da casa. A rubrica do primeiro ato de *Angélica* é uma das mais detalhadas em termos de espacialidade, tamanha a

importância que a casa apresenta para a trama. Começamos, portanto, por ela:

Quarto de dormir, com móveis antigos e gosto provinciano. Quadros e medalhões nas paredes – objetos de mau gosto sobre os móveis. Almofadões pelo chão e, junto a uma larga janela fechada, um vasto espelho de moldura dourada. Sobre a cômoda, castiçais variados de cristal e prata; pendentes das portas e janelas, cortinas de gosto duvidoso [...] Ao lado da cama, que fica no fundo e que se acha oculta sob um grande cortinado, encontra-se uma mesa de cabeceira cheia de frascos de remédios. (CARDOSO, 2006, p. 207)

Em uma narrativa gótica, a decoração, o que é indicado externa ou internamente, é de suma importância para a compreensão da subjetividade do personagem. Logo, dedicaremos um olhar atento aos significados possíveis na relação de Angélica com seus vestidos, o porquê de suas joias e luxo tão ressaltados. Colucci lembra do quanto os excessos do gótico podem estar presentes no que se refere à escolha do que constrói esse espaço enquanto mobília e design, por exemplo:

No interior de um espaço gótico, é importante frisar que os elementos utilizados na decoração externa e interna assumem posição privilegiada na narrativa de vertente gótica. Considerando que o gótico opera na frequência de uma escrita de excessos e traz em seu bojo toques de design oriental, rococó e gótico, esse excesso pode ser compreendido também no que se refere ao mobiliário e aos ornamentos escolhidos para compor essa espacialidade. Ou seja, eles não estão apenas inseridos no cenário, mas possuem funções vitais como atar o passado ao presente – *The Castle*

of *Otranto*, de Horace Walpole, revelar segredos ocultos como é o caso das joias de família em *The Old English Baron* (1777), de Clara Reeves (1729-1807). (BARROS; COLUCCI, 2017, p. 182)

Poderíamos condensar nossa abordagem e o que propomos com apenas uma fala de Angélica que, batendo com o leque sobre o peito, diz, categórica: “o ambiente desta casa sou eu” (CARDOSO, 2006, p. 250). Entretanto, é mais proveitoso delinear o porquê da assertividade desta afirmação. Como pontua Pascoal Farinaccio ao comentar uma reflexão de Mario Praz

os objetos possuem uma inaudita capacidade de ‘expressar o seu proprietário’, e o ambiente é algo mais que um simples ‘espelho da alma’, sendo mais propriamente um ‘potencialmente da alma’, ‘um museu da alma, um arquivo de suas experiências’. A casa, pois, é entendida por ele como uma ‘projeção do eu’. (FARINACCIO, 2019, p. 60)

A descrição que melhor define a protagonista, por sua vez, é a da rubrica:

Angélica é uma solteirona de meia-idade, pálida, extravagantemente vestida, com um luxo fantástico e *demodée* [...] abanando-se nervosamente com um rico leque que só de raro em raro abandona durante a representação. Traz joias excessivas, demonstrando uma visível vaidade. Apesar de tudo, seu rosto é severo e seu aspecto estranho, invariável. (CARDOSO, 2006, p. 207)

Frisamos uma palavra relevante: *demodée*, o que significa que o aspecto indumentário de Angélica é “fora de moda”, antiquada, característica fundamental para entender o que a personagem representa. Outro contorno interessante é acrescentado em

conversa com D. Teresa e D. Risoleta, vizinhas que chegam após a notícia de falecimento da jovem. A elas, relata: “[...] bem sabem que na partilha dos bens de meu pai, tocou-me Monte Santo, a fazenda mais rica da região” (CARDOSO, 2006, p. 211). Revela, ainda: “[...] que faria eu sozinha nesta casa? Desde que morreu minha irmã mais moça, nunca mais pude viver isolada entre estas paredes” (CARDOSO, 2006, p. 212).

No segundo ato, a focalização espacial é na sala: “sala comum em casa de província, mas excessivamente cheia de móveis e adornos. Retratos nas paredes, cadeiras, móveis antiquados e sem gosto, almofadas e candelabros. O acúmulo desses objetos acentua o ambiente fechado e mal iluminado” (CARDOSO, 2006, p. 253). LC é explicitamente intencional quanto ao clima claustrofóbico que pretende alcançar, sensação provocada justamente por um espaço pequeno com muitos móveis em uma composição decorativa meticulosa. Nesse sentido, remetemos tal engenho à habilidade narrativa que Edgar Allan Poe demonstrou ao criar uma atmosfera de terror. O comentário de Luciana Colucci, assim, torna-se aplicável ao escritor brasileiro:

Temos uma espacialidade conveniente a Poe: a composição de um ambiente que se aproxima de uma clausura, fechada e claustrofóbica. Esta sensação de “clausura” confere à cena uma composição arquitetônica e decorativa meticulosamente pensada de modo a obter os efeitos desejados, principalmente no tocante à criação de uma atmosfera de terror inexplicável. (COLUCCI, 2014, p. 145)

Lídia, moça de dezenove anos que vai ser a nova empregada de Angélica, tencionava ser professora, mas abandonou os

estudos após a morte do pai e a família; possui alguns irmãos mais novos, sustentados pelo trabalho da mãe. É alfabetizada, leitora e demonstra maturidade. É extremamente relutante em permanecer na casa ao descobrir que não terá de realizar serviços, apenas servir de companhia, o que lhe parece inconcebível. Frente a tal resistência, Angélica é ainda mais específica em seus desígnios: “necessito de alguém que povoe esta casa, que encha estas salas com a sua presença... que mantenha a vida nestes corredores intermináveis” (CARDOSO, 2006, p. 226).

Na *Filosofia do mobiliário* (1840), Edgar Allan Poe elenca franjas das cortinas, espelhos e a ostentação de um aposento como “o único meio de distinção aristocrática” (POE, 1986, p. 1004). Do ensaio, Luciana Colucci pondera o quanto o espaço e a condição psicológica dos personagens estão imbricados: “suas incursões estilísticas adentram nessa engrenagem, à trama espacial, cuja configuração sustenta e homologa as ações das personagens geralmente alicerçadas no lado mais obscuro de sua condição física e psicológica” (COLUCCI, 2014, p. 146, 147). Os móveis antigos, almofadões, quadros e medalhões nas paredes da casa, tanto demonstram o passado aristocrático da personagem, como são extensões de Angélica, o que amplia até mesmo a compreensão do seu modo de vampirização, como demonstraremos a seguir. E, ainda, como na descrição de Poe, são elementos que funcionam como agentes de produção do medo, convertendo o espaço que se supõe seguro e de bem-estar da casa em uma experiência topofóbica para as vítimas da vampira:

Poe descreve um aposento considerado por ele como ideal em termos de espaço, incluindo

inúmeros objetos de decoração. Todos estes itens estão em perfeita consonância para a obtenção não somente do tão discutido efeito de sentido, mas, também, para o alargamento da fronteira teórica acerca do espaço já que podem auxiliar na interpretação de outras obras que não as do autor em discussão em que atenção ao espaço é dispensada. (COLUCCI, 2014, p. 146)

A vampirização de Lídia ocorre de modo efetivo através das roupas e dos objetos de Angélica. É perceptível que a casa é um personagem monstruoso e retém a energia da jovem. Os primeiros indícios se dão logo após a moça visualizar os retratos na parede, o que evoca os corredores com quadros de Otranto. Na parede, Angélica mantém os retratos de Rosa, Adelaide e Maninha, as moças que vampirizou: “[...] morreram nos meus braços. Está vendo aqueles três retratos juntos? Pois o primeiro é o de Rosa, a mais antiga, uma pequena triste, magra, que morreu sem dar um ai. Adelaide é a do meio, alta, forte, mas devorada por um mal sem remédio... A última... é a que morreu ontem” (CARDOSO, 2006, p. 229). Lídia, não deixa de intuir: “se alguém a ouvisse agora, quem não diria mais tarde que eu...” (CARDOSO, 2006, p. 229).

Quando sondada quanto ao passado das meninas, Joana expressa a própria impressão da casa para Lídia: “quem sabe [elas] não se sentiram piores com o ambiente desta casa? [...] é um ambiente triste. Depois, há sempre correntes de ar, as paredes parecem úmidas” (CARDOSO, 2006, p. 244). O quarto da jovem é ao fundo do corredor, à direita, o mesmo utilizado pelas outras moças. Nele está um armário cheio de roupas caras, pouco usadas, vestidos feitos por uma costureira de fora. Lídia é

relutante: “roupas alheias... roupas que vestiram essas criaturas que hoje estão mortas” (CARDOSO, 2006, p. 231). Angélica lhe mostra os vestidos mais caros, a ponto de Lídia confessar: “nunca usei dessas roupas, são boas demais para mim” (CARDOSO, 2006, p. 238). Um desses, escuro e de rendas verdes, pertencera a Rosa. Angélica sugere que todos poderiam ser remendados e ajustados para que coubessem adequadamente em Lídia.

O incômodo de Lídia é compreensível. O estudo que Paschoal Farinaccio desenvolve é um feliz acréscimo ao que propomos. O pesquisador investiga a relação das pessoas com o ambiente e as coisas; a “coisa”, que é o que aqui consideramos enquanto mobília, objetos e afins, implica aproximação com o sujeito e investimento afetivo, o que torna pessoa e coisa um só prolongamento:

São investimentos [de sentido] que produzem uma indissolúvel unidade entre as pessoas e as coisas que lhes pertencem; [...] os investimentos conferem sentidos e qualidades afetivas às coisas, preenchem-nas de traços humanos a ponto de fazer das coisas verdadeiros prolongamentos das pessoas. (FARINACCIO, 2019, p. 21)

Nos vestidos usados, por exemplo, estão concentradas as meninas assassinadas: “nas coisas se condensa e se concentra um mundo de memórias, elas despertam imagens saturadas de vivências e comunicam lembranças” (FARINACCIO, 2019, p. 25), o que acrescenta mais um nível de fantasmagoria ao enredo, compondo um espaço de desassossego. Se retornamos ao texto seminal para a topoanálise gótica, *Filosofia do Mobiliário* (1840), Poe afirma, por exemplo, que “a alma do aposento é o tapete” (POE, 1986, p. 1005). O ensaio de Poe é perspicaz ao demarcar que

cada objeto e mobília é produtor de efeitos plurais e simbólicos, de uma informação oculta, o que, desde *O castelo de Otranto*, é potente na trama gótica, principalmente pela ligação com o passado do personagem. Mais uma vez, Colucci sintetiza o que o ensaio poeano abre de possibilidades de leitura:

A *Filosofia do Mobiliário* representa esse afastamento dos objetos de sua condição prosaica, principalmente no que diz respeito ao gótico, em que cada objeto desperta efeitos simbólicos e pluralizados de sentido, evocando um sentido de decadência, uma estética do oculto. Portanto, nesta perspectiva, o uso do “ornamento” do léxico é melhor adaptado aos efeitos que o gótico deseja transmitir. Pode até sugerir uma conexão de identidade com ares nobres e aristocráticos de um passado às vezes marcado por lembranças criminosas e / e macabras. Na trama gótica com os seus habituais objetos de carácter familiar (móveis, quadros, tapeçarias, roupas, adornos, joias, brasões e armas em geral) existe inevitavelmente uma ligação forte e duradoura com o passado (medieval) cujo eco assombra os personagens. *O castelo de Otranto* e *O velho Barão Inglês* são bons exemplos desta possibilidade. (COLUCCI, 2017, p. 172)⁷

Quando Lídia adoece, o comportamento de Angélica é extremamente gentil e maternal: “a todos os momentos me traz

⁷O texto em língua estrangeira é: “*The Philosophy of Furniture* represents this removal of objects from their prosaic condition, especially concerning Gothicism, in which each object arouses symbolic and pluralized effects of meaning, evoking a sense of decay, an esthetic of the hidden. So, in this perspective, the use of the lexis “ornament” is better adapted to the effects that the Gothic wishes to convey. It even may suggest a connection of identity with noble and aristocratic airs of a past sometimes marked by criminal or/and macabre remembrances. In the Gothic plot with its usual objects of a familiar nature (furniture, pictures, tapestries, clothes, ornaments, jewelry, coat of arms and weapons in general) there is inevitably, a strong and lasting connection with the past (medieval) whose echo haunts the characters. *The Castle of Otranto* and *The Old English Baron* are fine examples of this possibility.

um presente novo, uma renda ou um vestido. Veja, ainda ontem me trouxe este cobertor, dizendo que o frio se aproximava [...]” (CARDOSO, 2006, p. 245). Se a menina fosse se queixar, a atitude era a mesma: “não diz nada e dá-me novos presentes. Tenho a mesa de cabeceira cheia de objetos [...] trouxe-me também um casaco de peles que ainda não usei” (CARDOSO, 2006, p. 245-246). É o comentário de Leôncio quanto ao tratamento dado às meninas assassinadas, contudo, que aprimora a orientação de leitura que aderimos: “dia a dia, à medida que as sufocava com peles e cobertores, elas iam perdendo a energia, desfalecendo” (CARDOSO, 2006, p. 246).

Angélica (1950) marca a última tentativa de Lúcio Cardoso com a montagem teatral, repleta de complicações presentes nos bastidores da peça. Primeiramente, frisamos que em 1950 Cardoso estava desgastado emocional e criativamente do teatro; havia experimentado três representações autorais e recebido críticas mordazes, como algumas que destacamos. O compromisso com o espetáculo *Angélica*, naquele momento, é mais vinculado à responsabilidade que precisava assumir com o Serviço Nacional de Teatro⁸. LC expressa seu desânimo em algumas inscrições no diário:

Primeiros planos, ontem, para a reapresentação do Teatro de Câmera. Não há mais nenhum entusiasmo da minha parte e sigo sem interesse as palavras de Agostinho Olavo. Voltaria este à diretoria e trabalharíamos no Fênix, às segundas-

⁸ Depois de 1930, Getúlio Vargas criou órgãos e instituições, como o Instituto Nacional do Livro (INL), a Secretaria de Educação Musical e Artística (Sema) e o Serviço Nacional do Teatro (SNT), órgão que cedia apoio financeiro aos artistas, custeando, inclusive o Teatro de Câmera. O compromisso ao qual LC se refere, provavelmente, é relacionado à prestação de contas ao órgão governamental. Gustavo Doria relata que, no início do Teatro de Câmera, em 1947, o auxílio financeiro foi necessário.

feiras. Penso em aceitar porque seria o único meio de resolver meu compromisso com o Serviço Nacional de Teatro. (CARDOSO, 2012, p. 245)

LC demonstrava insegurança em representar um texto como *Angélica*. Em julho, a atriz protagonista, por exemplo, ainda era incerta e Cardoso concebia tal representação apenas como uma “tentativa a mais”:

Telefonou-me hoje alguém pedindo que eu desse minha peça à Maria Sampaio. Desfeita a ligação, pensei um pouco nos belos tempos da *Corda de prata* e na voz quente e cheia de vivacidade da atriz, que naquela época tanto me entusiasmava. Falei com ela em seguida e, pelo telefone, essa voz pareceu-me irreconhecível. Alguma coisa deve estar mudada. Não creio também que ela se interesse por *Angélica*. De tudo o que escrevi para teatro, é no momento o que me parece mais difícil de ser aceito. Não me engano a este respeito, mas não custa fazer uma tentativa a mais. (CARDOSO, 2012, p. 292)

Em “*Angélica II*”, publicado na “*Tribuna da Imprensa*” (RJ) em 16 de novembro de 1950, Claude Vincent reprova a direção de Lúcio, à qual qualifica como “temeridade”: “o autor, sentindo as dificuldades do texto, decidiu dirigir sua própria obra. Isso foi, ao nosso ver, uma temeridade” (VINCENT, 1950, p. 7). O autor do artigo tece comentários quanto aos profissionais do teatro, ora apontando êxitos, ora pequenas insatisfações. Destaca a atuação da protagonista, que teria representado um tipo incomum ao nosso teatro: “Luiza Barreto Leite, numa cabeleira preta, criou uma figura estranha, lembrando, embora mais linda, a solteira de *Great Expectations*, Martita Hunt. [...] Nos seus vestidos de cores ricas

e de formas poéticas ela viveu um tipo novo no teatro brasileiro” (VINCENT, 1950, p. 7). Encerra a crítica com destaque positivo ao cenário: “[...] o problema do espaço e da luz foi bem resolvido. Com o mínimo de apetrechos criou-se o ambiente sombrio, mas rico dessa casa de morte” (VINCENT, 1950 p. 7).

Optamos por reproduzir quase a totalidade de uma crítica assinada por R. M. J. no jornal *A noite* em 13 de novembro de 1950. Apesar de um artigo amargo, o crítico favorece o nosso estudo pela afirmação dos influxos do gótico em *Angélica*:

[...] Triunfador no romance, tendo conquistado uma posição de grande destaque em nosso cenário intelectual, Lúcio Cardoso ainda não conseguiu seu passaporte definitivo para a província do teatro, com sua *Angélica*, dada no Teatro de Bolso, cuja missão até aqui tinha sido a de agasalhar peças que divertem. *Angélica* é uma daquelas obras que não emocionam, nem divertem – e se não chega a ser muito aborrecida é porque teve o autor de ser conciso, no precário desenvolvimento do tema. *Angélica*, a figura que domina a peça, é uma Drácula de saias, uma estranha criatura que se alimenta do sangue de adolescentes, de virgens que atrai pra sua casa e das quais suga o calor que lhe é necessário à alma, segundo escreve o autor. E com isso permanece imutável no tempo, sempre jovem. Mais nos gestos do que no texto, há uma sugestão de pecado carnal, de amores lésbicos – é a personagem de Bram Stoker, a Drácula de saias confunde-se, aí, com o de Édouard Bourdet, *La Prisonnière*. Um dos aspectos do tema, o da juventude que se prolonga, através do tempo, em contrapontos de contato com várias obras – quer romances, quer peças de teatro. Dos romances, basta citar *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde.

[...] Nada inovando como tema, Lúcio Cardoso poderia, no entanto, ter inovado como maneira, como construção, como técnica. Não o fez, no entanto, é sua peça anêmica, sem vigor, sem o poder de sugestão dos seus romances. O diálogo dá a impressão, quase sempre, de coisa escrita e não de linguagem falada. Em vez de dizer, por exemplo: 'Até parece que a senhora é louca', o que seria mais natural, mais coloquial, a moça que vai ser sugada, na expressão do autor, diz é isto: 'Dir-se-ia que a senhora', etc. O desenlace é frouxo: a mocinha é libertada só com palavras e vai-se com o horrendo sujeito das barbichas impossíveis, que parece ter saltado de um melodrama do século passado, 'João Corta-Mar' ou coisa parecida; a vampira cede à presa sem resistência e depois de breve discurso se desmilingue à vista do público, depois de quebrar o espelho com tanta força quanto Dorian Gray apunhala o seu próprio retrato. Em *Drácula*, pelo menos, os salvadores da mocinha enfiavam uma estaca no coração do vampiro... *Angélica* é um ensaio frustrado a que um grupo de bons artistas não pode salvar. [...] A senhora Luiza Barreto Leite tem um excelente trabalho, embora, por engano, tenha truncado algumas frases e repetidos outras [...] O público e a crítica têm o direito de esperar coisa melhor e mais consistente, de uma figura com a projeção nacional de Lúcio Cardoso. (R. M. J., 1950, s.p.)

Mais uma vez, a problemática do gênero parece limitar o crítico, igualmente às conexões estabelecidas por ele. Obviamente, os romances *Drácula* (1897) e *O retrato de Dorian Gray* (1890) são perfeitamente possíveis de serem conjugados com a trama cardosiana. Tais associações se mostram oportunas e talvez sejam as mais imediatas para os habituados às letras – ainda

que não encaminhemos nosso estudo nesse viés comparatista. R.M. J., em verdade, colabora para nossa abordagem, por evocar duas produções da tradição gótica e confirmar o vampirismo da personagem. Entretanto, denominar Angélica como “Drácula de saias” nos parece um apontamento pejorativo e reducionista para o que Cardoso apresenta, assim como uma aparente desconsideração da tradição do vampiro literário.

Não nos parece haver confusão entre Drácula e a personagem de Bourdet quando anteriormente ao *Drácula* (1897), vampiros femininos eram predominantes nas produções literárias. *Christabel* (1797-1816), poema do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, é um bom exemplo do relacionamento vampiro-lésbico. Posteriormente, a novela *Carmilla* (1872), do escritor irlandês Sheridan Le Fanu também apresentará o elemento sexual entre Carmilla e Laura. Outra figura considerável é a da condessa Elizabeth Bathory, associada aos relatos vampíricos desde a divulgação de seus métodos para extrair sangue de mulheres em prol do rejuvenescimento.

Considerado o tom empregado pelo autor na escrita do artigo e a data de publicação (13 de novembro), possivelmente é deste que LC disserta em seu diário no dia 3 de dezembro de 1950, para o qual o crítico seria um estúpido frente a um drama que foi mal apreendido:

Artigo de determinado crítico sobre *Angélica*, respirando uma tal estupidez, uma tão grande má vontade, uma desonestidade tão veemente, que me põe perplexo, apesar da minha larga experiência. Isto é que é o pior no teatro: colocar-nos ao alcance de imbecis desta espécie. Para quem não leu a

peça, e diante da hesitação dos artistas, é fácil pensar que o defeito maior é o próprio texto. E aí estão, dogmáticos e estúpidos, os críticos como este, que não hesitam em apontar a causa do fracasso no drama mal apreendido, mal decorado e mal assimilado. (CARDOSO, 2012, p. 314)

LC mostra-se, ainda, bastante consciente dos defeitos da representação, delegando a responsabilidade do fracasso entre a disposição do palco, os atores e as atrizes com falas mal decoradas e à própria direção como deficiente. Êxito parece ter sido apenas a atuação de Luiza Barreto Leite:

Angélica, levada à cena ontem, num teatro minúsculo e pouco confortável, constituiu mais um fracasso para se ajuntar à série que me vem perseguindo ultimamente. Os motivos eram visíveis: cena estreita, artistas que ignoravam completamente o texto, má vontade de muitos e direção deficiente. Que mais para constituir outra coisa além do lamentável espetáculo de ontem? No entanto, houve um momento em que, ajudando Luíza Barreto Leite a se vestir, fitei-a de longe, envolta na sua roupa cor de ouro, com o longo véu de filó negro sobre os ombros, senti, pela simples presença daquela figura, toda a indestrutível ‘verdade’ que a peça poderia representar. (CARDOSO, 2012, p. 311)

O descontentamento foi, portanto, imediato: “[...] abateu-me um grande desalento e compreendi que não é possível deixar de reconhecer que há uma força que impulsiona os mesmos ocultos desígnios que presidem nestes últimos tempos ao desastre de tudo o que empreendo” (CARDOSO, 2012, p. 311). A experiência com essa montagem é determinante para que LC não retorne

aos palcos: “*Angélica* marcou definitivamente a minha última tentativa” (CARDOSO, 2012, p. 311). Sua frustração é mais com a montagem e a recepção do que com o próprio fazer artístico. É nítido que LC tentou administrar funções as quais não dominava completamente, como a direção, por exemplo. E, como pudemos observar, fatores externos contribuíram para uma apresentação, aparentemente, de gosto duvidoso.

Sublinhamos que o escritor parece atualizar o vampiro literário nas letras brasileiras, pois raramente encontramos em nossa pesquisa um texto brasileiro que apresentasse um processo de vampirização tão peculiar como o de *Angélica*, no qual a mobília e os objetos abandonam a especificidade de serem apenas complemento ao espaço topofóbico e agem homologamente ao vampirismo da personagem. A casa é um *locus horribilis* duplamente: pela opressão e experiência negativa que provoca aos personagens e por ser uma projeção da vampira. Nesse sentido, a estranheza que um texto como esse foi capaz de provocar nos palcos do Brasil de 1950 é compreensível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos textos dramáticos de Lúcio Cardoso nos permite comprovar que a decadência e a disfuncionalidade familiar seguem como um dos grandes temas de seu teatro. A “maquinaria gótica”, por sua vez, é o cerne do desenvolvimento narrativo. Tanto em *O escravo* como em *Angélica*, por exemplo, reconhecemos i) personagem vilanesco (Silas/Augustae *Angélica*), ii) o *locus horribilis* (a casa), iii) o retorno do passado e iv) o sobrenatural (o duplo, o vampiro). Outra semelhança é o espaço, que é fundamental

para a composição do personagem e por meio do qual se dá sua experiência topofóbica (Marcos, Lisa, Lídia). Além disso, é um dos mais bem delimitados marcos de referência gótica no texto, daí nosso realce à topoanálise gótica. É recomendado considerar tal característica, do aspecto goticizante, na aproximação da dramaturgia cardosiana, pois viabilizamos uma possibilidade de leitura e compreensão amplamente fundamentadas pelas obras e pela formação literária de Cardoso, a quem, com mais frequência, é identificado como exemplo de escrita gótica no Brasil. A revisitação à produção dramática é, portanto, um ganho aos estudos do Gótico no Brasil e também aos estudos cardosianos.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Fernando Monteiro de; COLUCCI, Luciana. Lovecraft e os matizes goticistas em “The dreams in the witch-house”. *Revista Abusões*, v. 4, n. 4, p. 153-189, 2017.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. *Lúcio Cardoso 50 anos depois*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão, 2007.
- BORGES, Ana Carolina Sanches; COLUCCI, Luciana. Espaço e inspiração em “Cantiga de Esponsais”. *Linguagem – Estudos e pesquisa*, Catalão, v. 17, n. 1, p. 119-133, jan./jun, 2013.
- BRANDÃO, Roberto. Primeira notícia de “A corda de prata”. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, p. 1- 3, 31 ago., 1947.
- BRANDÃO, Roberto. Interpretação de “A corda de prata”. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 26 out., 1947.
- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

- CARDOSO, Lúcio. A família Brontë. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 8 jun., 1944.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de textos e notas de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- COLUCCI, Luciana. “Os crimes da Rua Morgue”, “O mistério de Marie Rogêt” e “A carta furtada”: marcas da espacialidade gótica na escritura detetivesca de E. A. Poe. *Evidência*, Araxá, v. 10, n. 10, p. 143-154, 2014.
- COLUCCI, Luciana. “From the Philosophy of Furniture to Topoanalysis: For a Poetics of Space in Gothic Literature”. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- COLUCCI, Luciana. “Horace Walpole: vida e obra revisitadas, um esboço crítico”. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio França. *Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.
- DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- FARINACCIO, Pascoal. *A casa, a nostalgia e o pó: a significação dos ambientes e das coisas nas imagens da literatura e do cinema: Lampedusa, Visconti e Cornélio Penna*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.
- JUREMA, Aderbal. Poetas noturnos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, s. p., 7 abr., 1946.
- MAGALDI, Sábato. “O escravo”. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, p. 10-11, 9 jul., 1950.
- MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MAGNO, Paschoal Carlos. “A corda de prata”, no Glória. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 22 out., 1947.
- OLIVEIRA, José de. “Vestido de noiva” e “O escravo”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 4, 17 out., 1943.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

R. M. J. “Angélica”, de Lúcio Cardoso, no Teatro de Bolso. *A Noite*, Rio de Janeiro, s. p., 13 nov. 1950.

ROCHA, Hildon. O teatro mal-assombrado de Lúcio Cardoso. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, p. 27, 23 dez. 1943

ROCHA, Hildon. Lúcio Cardoso, poeta e romancista. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 ago., 1950.

VINCENT, Claude. Angélica II. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 7, 16 nov., 1950.

MISCELÂNEA

MISCELÂNEA

- RESENHA DE *ENTRE LO INSÓLITO Y LO EXTRAÑO: NUEVAS PERSPECTIVAS ANALÍTICAS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA HISPANOAMERICANA*, DE ALEJANDRA GIOVANNA AMATO CUÑA (ORG.). MÉXICO: UNAM-FFYL-IIFL, 2019 415
- RESENHA DE *O RASTRO DA LESMA NO FIO DA NAVALHA*, DE ADÉRITO SCHNEIDER. SÃO PAULO: PATUÁ, 2022 429
- INTERVIEW WITH LISA KRÖGER & MELANIE R. ANDERSON 448

01

RESENHA DE *ENTRE LO INSÓLITO Y LO EXTRAÑO: NUEVAS PERSPECTIVAS ANALÍTICAS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA HISPANOAMERICANA*, DE ALEJANDRA GIOVANNA AMATO CUÑA (ORG.). MÉXICO: UNAM-FFYL-IIFL, 2019

Oscar Nestarez

Oscar Nestarez

Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, 2022.

Professor do Centro Universitário Belas Artes.

Membro do Grupo de Estudos do Gótico; Membro do Grupo de Estudos Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0347652694971883>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-2723-1231>.

E-mail: oscar.nestarez@gmail.com.

AS TRAMAS DO FANTÁSTICO HISPÂNICO

Não é de hoje que as expressões do insólito na literatura latino-americana chamam a atenção de público, crítica e academia. O fantástico e o realismo mágico, em especial, passaram a constituir o que se pode chamar de denominadores comuns na fatura literária de diferentes países da região, sobretudo quando se trata dos hispano-americanos. Neste contexto, observa-se uma dupla projeção temporal: ao mesmo tempo em que as atenções continuam se lançando ao passado, na direção de autores como Borges, Bioy Casares, Ocampo, Rulfo ou García Márquez, novas gerações de ficcionistas magnetizam os olhares de críticos e pesquisadores, convidando-os à contínua investigação dessa produção ficcional.

Foi atendendo a esse convite que 17 estudiosas e estudiosos reuniram-se para compor a coletânea de artigos *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*¹. Publicado em 2019 pela editora da Universidad Nacional Autónoma do México (UNAM), o conjunto tem organização da pesquisadora Alejandra Giovanna Amatto Cuña e se propõe à exaustiva tarefa de apreender – e compreender – as particularidades, os estruturantes e os procedimentos dessas vertentes em solo latino-americano. O projeto se torna ainda mais desafiador tendo em vista o recorte



1 [Todas as traduções foram realizadas pelo autor da resenha] “Entre o insólito e o estranho: novas perspectivas analíticas da literatura fantástica latino-americana”.

temporal proposto, pois abrange do século XIX ao XXI. Para dar conta dessa amplitude, a coletânea se divide em quatro núcleos: “Un puente entre siglos: Literatura fantástica del XIX²”, com três artigos; “Fundadores y epígonos de lo fantástico argentino³”, com quatro textos; “De Norte a Sur: Entre cruces en la narrativa hispanoamericana⁴”, também com quatro; e “Diálogos y metamorfosis fantásticas⁵”, com cinco textos. Nesta resenha, serão destacados alguns desses artigos.

Precedendo as quatro sessões que compõem a publicação, há o extenso ensaio “Borges en la constitución del canon fantástico”, de Rafael Olea Franco, que constitui uma espécie de prólogo para as análises que virão a seguir. Em aprofundado estudo de vida e obra de Jorge Luis Borges, Olea Franco apresenta o autor argentino como figura central na difusão da visão do fantástico que predominaria no continente; a saber, como o gênero se relaciona “con una compleja praxis cultural que abarca tanto el polo de la escritura como el de la lectura⁶” (FRANCO, 2019, p. 28). Assim sendo, postula o estudioso, o fantástico empreendido por Borges é, em grande medida, diferente do modelo tradicional todoroviano, pois escapa à mera hesitação provocada no leitor, ou mesmo à implausibilidade dos eventos relatados – o que compreenderia a essência das narrativas fantásticas oitocentistas. Assume-se, desta maneira, o entendimento do fantástico como um *modo* de

2 “Uma ponte entre séculos: Literatura fantástica do XIX”.

3 “Fundadores e epígonos do fantástico argentino”.

4 “De norte a sul: entrecruzamentos na narrativa hispano-americana”.

5 “Diálogos e metamorfoses fantásticas”.

6 “com uma complexa *práxis* cultural que abarca tanto o polo da escritura como o da leitura”.

narrar, em detrimento de um gênero com coordenadas específicas e restritas, e que resultará, mais adiante, nos postulados de Jaime Alazraki a respeito do *neofantástico*.

Olea Franco aponta também que, com Borges, a expressão do insólito assume uma postura crítica em relação à sua própria historiografia; vendo-se sobretudo como leitor-escritor, o autor argentino explora as potencialidades metaficcionais, ou metaliterárias, do gênero e da escritura do insólito. Assim, conclui o pesquisador, o fantástico borgeano passa a nascer de si próprio, em um movimento labiríntico que não cessou de ocorrer ao longo de todo o século XX, e que segue potente nos tempos atuais.

Sucedendo este artigo introdutório, há a primeira sessão do livro, intitulada “Un puente entre siglos: Literatura fantástica del siglo XIX”. O recorte espacial dos três artigos aqui contidos é específico, pois tratam do surgimento e do desenvolvimento da narrativa fantástica no México. Em “Deslindes de lo sobrenatural en Tradiciones y leyendas mexicanas de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza⁷”, a pesquisadora Diana Geraldo estabelece coordenadas distintivas a sobre a complexa transição dos relatos oitocentistas, que foram do terreno das lendas àquele do conto fantástico. Lembra-nos a autora que, neste período, “el término fantástico se entendía en un sentido amplio, también como maravilloso o sobrenatural⁸” (GERALDO, 2019, p. 94). Para tanto, Geraldo resgata o conceito de um fantástico primitivo conforme proposto por Flora Botton, que se refere às histórias assustadoras

7 “Limites do sobrenatural em tradições e lendas mexicanas de Vicente de Riva Palacio e Juan de Dios Peza”.

8 “o termo fantástico era compreendido em um sentido amplo, também como maravilhoso ou sobrenatural”.

contadas a crianças por seus avós, aos terrores noturnos e às histórias de fantasmas. Amparando-se nos postulados de Botton, a autora do artigo defende que tais relatos pertençam a uma ordem na qual existem, de forma concomitante, duas realidades; e nessa ordem, apesar de se observar o medo, não existem propriamente a perplexidade e a dúvida – dois sentimentos considerados inerentes ao fantástico conforme proposto por Todorov. A esta delimitação teórica de um “fantástico más antiguo⁹” (GERALDO, 2019, p. 90) pertenceriam as lendas narradas por Riva Palacio e Peza, cujos vínculos com o maravilhoso são inevitáveis, e que, por isso, constituiriam as pontes entre percepções distintas do fantástico.

O artigo seguinte é “La construcción fantástica de un ‘vástago degenerado’¹⁰”, assinado por Luz América Viveros, que estabelece um paralelo entre o fantástico e o decadentismo na literatura mexicana. Utilizando como corpus o conto “El guantelete¹¹”, de Ciro B. Ceballos, Viveros logra demonstrar como esta narrativa “supone una búsqueda en la construcción de lo fantástico y [...] permite reflexionar sobre el punto de contacto entre decadentismo y relato fantástico¹²” (2019, p. 114).

O conto é construído em torno da transformação de um personagem, Walterio W. Antes mulherengo, viciado em jogos e dado a duelos, ele se torna introvertido, quase um eremita. Essa transformação decorre devido a um macabro incidente: a

9 “fantástico mais antigo”.

10 “A construção fantástica de um ‘rapagão degenerado’”.

11 “A manopla”.

12 “supõe uma busca na construção do fantástico e [...] permite refletir sobre o ponto de contato entre decadentismo e relato fantástico”.

exumação de um cadáver em busca de um tesouro – a manopla do título –, com consequências nefastas para o personagem. Na construção do sobrenatural que aos poucos invade o relato, Viveros destaca procedimentos caros ao decadentismo, como a narração baseada nos sentidos, em especial a audição e o olfato, pois, na história, é acentuada a obscuridade dos espaços. O simbolismo também merece destaque da estudiosa, posto que o narrador em primeira pessoa oferece pistas facilmente decodificadas pelo leitor culto da época: em um plano mitológico – “el olor evoca a la ninfa Anémona, amada de Céfiro, odiada de Flora y abandonada después, entregada luego al cruel Aquilón, quien al no ser correspondido la agita, la entreabre y marchita¹³” (VIVEROS, 2019, p. 117) –, e em um plano católico – “el roce de dos oblatas eucarísticas que representan la comunión, y el vapor del incienso, la elevación de lo terrenal a lo celestial¹⁴” (VIVEROS, 2019, p. 117).

Abrindo a segunda sessão de artigos, “Fundadores y epígonos de lo fantástico argentino”, vem “Ireneo Schmitz: Macedonio y Borges en los laberintos de la memoria¹⁵”, de Cecilia Salmerón Tellechea, que lança luz no diálogo entre dois dos principais nomes do insólito hispano-americano. Logo de início, a autora descarta o que considera dois caminhos frequentemente trilhados quando se trata de correlacionar os ficcionistas argentinos, quais sejam: a legitimação de estudos sobre Macedonio apenas por meio

13 “o odor evoca a ninfa Anêmona, amada por Zéfiro, odiada por Flora e depois abandonada, a seguir entregue ao cruel Aquilón, que, não sendo correspondido, a sacode, a abre e murcha”.

14 “o toque de dois oblatos eucarísticos representando a comunhão, e o vapor de incenso, a elevação do terreno ao celestial”.

15 “Ireneo Schmitz: Macedonio e Borges nos labirintos da memória”.

de vínculos com Borges, ou o esforço de atribuir todo o valor da obra do autor de *O Aleph* a uma herança, ou mesmo ao plágio, do signatário de *Museu do Romance da Eterna*, sempre tendo em vista a biografia de ambos. Assim sendo, Tellechea propõe uma análise comparativa detendo-se ao plano estritamente diegético, investigando as aproximações poéticas e o intercâmbio de ideias entre “estos dos colossos¹⁶” (TELLECHEA, 2019, p. 163) a partir de dois contos: “Cirugía psíquica de extirpación¹⁷” (1941), de Fernández, e “Funes el memorioso¹⁸” (1942), de Borges.

A propósito, o título do artigo já indica o imbricamento entre as duas narrativas, posto que “Ireneo Schmitz” resulta da comunhão entre os nomes de Irene Funes e Cósimo Schmitz, protagonistas dos relatos. E no centro dessa relação, está a memória apresentada em espectros opostos: no caso de “Cirugía [...]”, Schmitz quer mudar seu passado e, por isso, submete-se a um transplante de memória, seguido pela extirpação da percepção de futuro; já Funes, tendo ficado paralítico após um acidente equestre, descobre ter uma memória extraordinária – lembra-se *demais*. A conexão entre ambos se dá também pela vivência do presente: “Ultra-memoriado uno, desmemoriado el otro, ambos se instalan en el presente y sus circunstancias les dotan de una capacidad especial para percibirlo¹⁹” (2019, p. 164-165), postula Tellechea. Ainda que suas memórias funcionem de maneiras antagônicas, as percepções do agora de Cósimo e Funes os igualam. No caso

16 “estes dois colossos”.

17 “Cirurgia plástica de extirpação”.

18 “Funes, o memorioso”.

19 “Ultra-memoriado um e desmemoriado o outro, ambos se instalam no presente e as circunstâncias lhes dotam com uma capacidade especial para percebê-lo”.

do conto de Macedonio Fernández, a estudiosa destaca que essa experiência do presente transcende o plano diegético e chega à estrutura do texto, posto que muitos verbos são conjugados neste tempo. Tellechea também enxerga, nas duas narrativas, amostras condensadas das poéticas de seus autores. Nas palavras da articulista, “Cirugía...” apresenta “la decantación de sus preocupaciones metafísico-literarias y estrategias discursivas que se ofrece al laboratorio del lector saltado en un breve pero densísimo tubo de ensayo²⁰” (TELLECHEA, 2019, p. 169). O mesmo ocorreria com “Funes el memorioso”, em virtude de traços metatextuais e de vários aspectos da poética borgeana da década de 1940.

Já o artigo “Repensar la amenaza: lo fantástico literario en *Pájaros en la boca*, de Samanta Schweblin”, de Sérgio Javier Luiz Alcázar, avança no tempo com a análise de uma das obras de uma das autoras mais destacadas do insólito contemporâneo latino-americano. Alcázar se aproxima da obra de Schweblin adotando o termo “impossível” como a marca do fantástico por ela elaborado: “Se trata de un dispositivo indispensable, el rasgo mínimo que constituye la matriz del mundo fantástico, pues es a través de éste que el texto pone en crisis la naturaleza de lo real²¹” (ALCÁZAR, 2019, p. 238).

De acordo com o estudioso, e tendo como objeto os contos de Schweblin coligidos na coletânea *Pájaros na boca*,

20 “a decantação de suas preocupações metafísico-literárias e estratégias discursivas que se oferece ao laboratório do leitor aquecida em um breve mas densíssimo tubo de ensaio”.

21 “trata-se de um dispositivo indispensável, a característica básica que constitui a matriz do mundo fantástico, pois é através dessa característica que o texto coloca em crise a natureza do real”.

os elementos impossíveis implicam transgressões em dois níveis: no nível diegético, isto é, infringindo uma ou mais das quatro unidades fundamentais de qualquer diegese, que são os acontecimentos, as personagens, o tempo ou o espaço; o outro nível de transgressão se dá por meio de um desvio irreduzível, uma violação da relação de identidade entre o mundo real e o quadro de referência para além do universo ficcional. Postula Alcázar que a presença do impossível dentro do texto sempre tem algo a ver com a problematização irreduzível do fantástico; vem daí a característica fundamental da subversão das narrativas fantásticas de Schweblin e outros nomes contemporâneos – configurando-se assim uma atualização do conceito de ameaça proposto por David Roas. Ainda de acordo com o autor do artigo, as marcas do fantástico atual são o hibridismo e uma mudança no registro semântico; recorrendo a Olga Pampa Arán, Alcázar estabelece que as narrativas do gênero já não encenam aparições sobrenaturais, mas sim a desordem do cotidiano.

Na terceira sessão do livro, vem “De norte a sur: Entrecruces en la narrativa hispanoamericana”, composta por quatro artigos nos quais são investigadas as relações intertextuais entre ficcionistas, gêneros e manifestações artísticas ligadas ao fantástico. Destaque para o texto “De lo fantástico literario a lo fantástico cinematográfico: aproximaciones²²”, da pesquisadora Anna Boccuti, que se propõe a “una primera reflexión sobre la transposición de lo fantástico literario al cine y, más en general, sobre la metamorfosis de lo fantástico en el pasaje de un lenguaje

22 “Do fantástico literário ao fantástico cinematográfico: aproximações”.

a otro²³” (2019, p. 261). Recorrendo ao conceito de tradução intersemiótica de Jakobson, Boccuti parte da premissa de que, na “traducción de un sistema semiótico a otro, de un médium a otro, lo fantástico se diluye, pierde algo de su constitutiva ambigüedad semántica y sobre todo discursiva²⁴” (BOCCUTI, 2019, p. 262).

No geral, a articulista problematiza a definição de fantástico aplicada ao cinema, afirmando que ora é ampla demais – abarcando gêneros como fantasia, ficção científica, thriller psicológico e delineada pela ausência, pela negação daquilo que o cinema fantástico *não é* –, e ora é estrita demais, vinculada a uma conceituação excessivamente tradicional do fantástico, oferecendo apenas um catálogo de figuras e motivos relacionados a esse recorte (como demônios, bruxas, fantasmas, zumbis, lobisomens etc). Tal confusão, afirma Boccuti, se diferenciaria dos estudos literários, que se dedicam meticulosamente a identificar características formais e retóricas, e que apontam na linguagem verbal o território da expressão do fantástico. No caso do cinema, a prevalência do fator comercial em detrimento do fator estético seria a causa da desorientação conceitual – dessa forma, diferentemente da literatura, linguagem na qual o fantástico se definiria pela ambigüidade e pela incerteza deflagrada pelo discurso, a sétima arte privilegiaria a carga visual e a irrupção do monstruoso. O fantástico literário se constrói pela alusão e pela elipse, enquanto que o cinema, para provocar a perplexidade inerente ao gênero, teria optado pela saturação e pela imagem excessiva.

23 “uma primeira reflexão sobre a transposição do fantástico literário ao cinema, e, mais amplamente, sobre a metamorfose do fantástico na passagem de uma linguagem a outra”.

24 “traducción de un sistema semiótico a outro, de um meio a outro, o fantástico se dilui, perde algo de sua ambigüidade semântica constitutiva, e sobretudo discursiva”.

Já a última sessão de *Entre lo insólito y lo extraño...*, intitulada “Diálogos y metamorfosis fantásticas”, compõe-se por cinco artigos que intercalam diferentes tópicos sobre o fantástico relativos a determinados períodos históricos, como a revolução mexicana, a autores seminais, como Amparo Dávila e José María Merino, e a diálogos transatlânticos entre México e Espanha. Aqui, trataremos dos dois textos cujo enfoque é a obra de Amparo Dávila, autora mexicana falecida em 2020 e reconhecida como uma das precursoras do gênero no país. O primeiro artigo, “Lo fantástico en ‘Música concreta’ de Amparo Dávila²⁵”, de Fukumi Nihira, propõe uma leitura deste conto publicado em 1964, justificando sua escolha pelo fato de que “música concreta” ofereceria uma amostra representativa do projeto literário de Dávila da época, isto é, com muitos elementos que se podem considerar fantásticos, mas que acolhe também a interpretação realista. Postula Nihira que a obra da autora não pode ser definida de maneira absoluta, seja como fantástica ou como realista.

O conto em questão é construído a partir da obsessão de Marcela, a protagonista, de que a suposta amante de seu marido, Sergio, tenha se transformado em um sapo. Logo a angústia de Marcela é compartilhada pelo marido, e o coaxar do sapo os persegue dia e noite, chegando às raias do insuportável e conduzindo a um final trágico. Fukumi Nihira aponta a narração em terceira pessoa como fator-chave para compreender a projeção dupla do conto de Dávila, tanto no sentido do impossível (a amante de fato ter se transformado em sapo) quanto na direção de um realismo de fortes traços psicológicos (Marcela e Sergio

25 “O fantástico em ‘Música concreta’ de Amparo Dávila”.

enlouqueceram); a narração se faz racional e crível até o ponto em que provoca dúvidas a respeito de si própria.

Por fim, merece destaque outro artigo dedicado às narrativas de Dávila: “Lectura de lectores: las primeras reflexiones de lo fantástico en Amparo Dávila²⁶”, de Diana Escutia. O estudo apresenta uma análise da recepção crítica do primeiro livro de contos da autora, *Tiempo destrozado* (1959), tendo em vista suas particularidades narrativas e suas relações com o entorno cultural e literário da época. Escutia frisa que o surgimento das narrativas fantásticas de Dávila precedeu em pouco mais de uma década a publicação do estudo clássico de Todorov – a tal ponto que, inicialmente, a crítica leu esses contos como surrealistas. A articulista também chama a atenção para a forma como, já em sua estreia, a autora mexicana é associada a Kafka e Poe, algo que será recorrente ao longo de toda a sua carreira, pelo que há de marcadamente sinistro, angustiante e aterrorizante em sua obra. Escutia menciona, como exemplos de um diálogo com Kafka a partir do tópico de ambientes hostis (como observado, por exemplo, no conto “Um médico rural”, do autor tcheco), os relatos “Moisés y Gaspar²⁷” e “El huésped²⁸”, de *Tiempo destrozado*, nos quais a chuva e a névoa confinam personagens em situações de grande tensão.

Tal é o abrangente panorama crítico oferecido por *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. Por meio de textos críticos que

26 “Leitura de leitores: As primeiras reflexões do fantástico em Amparo Dávila”.

27 “Moisés e Gaspar”.

28 “O hóspede”.

abordam tanto a historiografia do fantástico na região quanto as particularidades dessa produção, e também abarcando o diálogo intersemiótico entre obras do gênero, a coletânea organizada por Alejandra Giovanna Amatto Cuña oferece uma destacada contribuição para os estudos do insólito em terras latino-americanas – o que decerto favorecerá futuras análises aplicadas a um tão fascinante objeto.

REFERÊNCIAS

ALCÁZAR, Sergio Javier Luiz. Repensar la amenaza: lo fantástico literario en *Pájaros en la boca*, de Samanta Schweblin. In: CUÑA, Alejandra Giovanna Amato (Org.). *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

BOCCUTI, Anna. De lo fantástico literario a lo fantástico cinematográfico: aproximaciones. In: CUÑA, Alejandra Giovanna Amato (Org.). *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

FRANCO, Rafael Olea. Borges en la constitución del canon fantástico. In: CUÑA, Alejandra Giovanna Amato (Org.). *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

GERALDO, Diana. Deslindes de lo sobrenatural en Tradiciones y leyendas mexicanas de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza. In: CUÑA, Alejandra Giovanna Amato (Org.). *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

TELLECHEA, Cecilia Salmerón. Ireneo Schmitz: Macedonio y Borges en los laberintos de la memoria. In: CUÑA, Alejandra Giovanna Amato (Org.). *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

VIVEROS, Luz América. La construcción fantástica de un “vástago degenerado”.
In: CUÑA, Alejandra Giovanna Amato (Org.). *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

02

RESENHA DE *O RASTRO DA LESMA NO FIO DA NAVALHA*, DE ADÉRITO SCHNEIDER. SÃO PAULO: PATUÁ, 2022

Bruno Anselmi Matangrano

Bruno Anselmi Matangrano

Tradutor, bacharel, mestre e doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

Foi professor substituto na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e atualmente é Leitor de Língua Portuguesa na Escola Normal Superior de Lyon (ENS-LYON).

É membro do grupo de pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, sediado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Autor dos livros *Contos para uma noite fria* (2014), *Os Ebálidas de Pseudo-Outis* (2022) e coautor do livro *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), com Enéias Tavares.

E-mail: bamatangrano@yahoo.com.br.

TIPOS DE FRIEZA, EXERCÍCIOS DE CRUELDADE

Primeiro livro solo do goianiense Adérito Schneider, conhecido por ter organizado as antologias *Cidade sombria* (2018) e *Cidade infundada* (2022), com Fernanda Marra, nas quais reuniu autores de seu estado natal, *O Rastro da lesma no fio da navalha*, cujo título evoca uma fala do filme *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, e revela uma preocupação com o detalhe e um pendor para o inusitado, mostra-se uma obra de curiosa atualidade. Recuperando a sensação do absurdo kafkaniano oriundo de um deslocamento entre a lógica e a prática, presente, por exemplo, em *O Processo* (1925), traz cenas de um cotidiano deturpado, onde a dita “realidade” parece superar os desafios da ficção, encarada com resignação, entre frieza e placidez, em um movimento perigoso que normaliza a violência e a crueldade, como diariamente vemos nos jornais.

Além disso, no atual contexto antropocênico, em que a espécie humana tem se visto vítima (mesmo se causa) de desastres ambientais a cada dia mais frequentes, como se resposta uma natureza tão maltratada, o livro de Adérito Schneider busca caminhos variados para demonstrar tal embate, ora encaminhando-se para universos distópicos, assustadoramente próximos do mundo contemporâneo, onde o concreto se sobrepõe a todo o espaço original, ora pelo confronto – físico e mental – entre homens e animais não-humanos¹,

1 Assumindo uma perspectiva ecocrítica e antiespecista, faremos sempre a distinção entre a espécie humana e demais espécies animais através da designação “animais



como tubarões, ratos, gatos ou, talvez o mais simbólico e o mais brasileiro, jacarés.

O livro se abre com um microrrelato bastante inquietante: a narrativa de um homem devorado por um tubarão. Embora o texto não tenha a estrutura esperada de uma introdução de fato, enquanto gênero pré-textual, pois, ao contrário, claramente já se antecipa como um “pré-conto”; revela-se, todavia, bastante efetivo para apresentar alguns dos tópicos centrais presentes nos textos que se lhe sucedem a partir de uma estrutura fragmentária². Dentre estes, destacam-se: 1) a ausência de referencialidade tempo-espacial da narrativa capaz de desestabilizar o leitor gerando situações absurdas, à maneira de Kafka, mesmo se, também no passo do mestre checo, nem sempre tal estranhamento fira as fronteiras do real, que se traduz, na maioria dos casos, em contos em *medias reas*, nos quais o leitor poucas vezes recebe o contexto inicial de bom grado, uma vez que este é, quando muito, sugerido e, nestes casos, de forma fragmentária; 2) o encontro entre o humano e a dita Natureza, como já antecipado, e, em particular, com a esfera dos animais não-humanos, ora recuperando uma proximidade ancestral, ora resultando em conflito visceral, como é o caso deste microconto; 3) a naturalização do absurdo, já evocado e nunca questionado, aos moldes de autores associados ao Realismo Maravilhoso, como Borges e Cortázar, ou ainda, Murilo Rubião e J. J. Veiga, em especial, outro autor de Goiás,

não-humanos”, na esteira das propostas por outros pesquisadores das animalidades, como Maria Esther Maciel (2011, 2016), cujas reflexões inspiraram em grande medida as considerações feitas nesta resenha.

2 A estrutura deste e de outros microrelatos que compõem o livro de Adérito Schneider faz pensar nos curtos textos ficcionais de Lydia Davies, em seu livro *Tipos de perturbação* (2013), que inspirou o título da presente resenha.

cujas obras aliás, parecem reverberar nos contos de Adérito; 4) por fim, uma placidez – por vezes frieza – desconcertante ante o horrível e o cruel, muitas vezes, acentuando-se até o grotesco.

O primeiro e os dois últimos itens acima listados se manifestam de forma ainda mais intensa em “A Menina Morta (1)³”, o conto *oficial* de abertura, enquanto a questão do embate animal humano e não-humano se soma às demais em “Tarde de chuva no quintal”, o texto que se lhe sucede. O primeiro é um conto que poderíamos interpretar como distópico, no qual um narrador-personagem digressivo se depara com um corpo de menina, cuja identidade e relação com o protagonista não chegamos a decifrar (ao menos, não com apenas a leitura deste texto), ao qual de alguma maneira lhe cabe a tarefa de dar um destino digno, embora nem ele mesmo saiba “exatamente por que” (p. 15). Esse encontro semi-inesperado resulta numa longa caminhada com o corpo, e depois na árdua tarefa de fabricar-lhe um caixão, apesar da escassez de madeira naquela cidade chuvosa e concretada, onde achar um pedaço de terra parece impossível. A história se encerra com o enterro do jovem cadáver já fora da cidade e o protagonista finalmente sucumbindo à avalanche de sentimentos sufocados até então: chora, sem sequer saber “mais porque ou por quem” (p. 24).

Percebe-se, pois, a intensão de desestabilizar o leitor que não chega a saber as motivações das personagens, mas, ainda assim, comove-se do mesmo jeito, ante o desespero de uma situação absurda. Este sentimento, também se manifesta em “Tarde de

3 Como há três contos intitulados “A Menina Morta”, optou-se por identificá-los por um número entre parênteses segundo a ordem em que aparecem no livro.

chuva no quintal”, uma história singular sobre um homem preso a um casamento indesejado com “trinta e sete filhos que brotaram desse relacionamento em pouco mais de cinco anos após a primeira noite de núpcias” (p. 27).

Se em “A Menina Morta (1)” o elemento insólito irrompia pouco a pouco do absurdo da sequência de situações, neste segundo, o elemento de viés fantástico é dado, sem qualquer reflexão ou estranhamento, como nos contos de Murilo Rubião, em um contexto de Realismo Maravilhoso. O enredo em si é muito simples: o narrador-personagem conta um dia monótono de domingo, no qual é obrigado a “suportar” seus inúmeros filhos. Contudo, aos poucos, tudo vai se revelando cada vez mais estranho à medida em que descreve sua rotina e relação com as crianças: estas, crescem “como erva daninha e em questão de poucos meses são capazes de correr como cachorros loucos” (p. 28). A descrição não é fortuita, mas um indicativo do caráter não-humano dessas crianças, sempre descritas e associadas a outros seres sejam animais, vegetais ou mesmo fungos, como se lê no trecho a seguir, em que se evidencia um retorno a um estado primevo de comunhão com o natural – quase como no conto “Demônios” (1893), de Aluísio de Azevedo, cuja imagem de desumanização progressiva parece evocada, mesmo se não explicitada –, não sem suscitar imensa repulsa:

Olhando para baixo, nessa gleba em forte declive, é possível perceber um chão de terra preta misturada a arbustos baixos, raízes e folhas secas e escuras, como os restos de uma floresta morta, úmida, asquerosa e, acredito, fétida. Mas o quintal, ao contrário do que pode parecer num primeiro

momento, é extremamente fértil, pois abundante em adubo. E olhos acostumados conseguem muito rapidamente perceber gatos e cachorros ou outros animais semelhantes deitados sobre a superfície, misturados à terra e à vegetação. Deitados de lado, patas estendidas, servem como camas a bebês que, nus, dormem sobre seus corpos, a eles ligados, portanto, a partir deles atados à terra, pois é tudo uma coisa só. Crianças de pele clara, porém escurecidas pelo negrume da terra e das folhas mortas, pela umidade e pelos fungos, em uma espécie de simbiose humano-bicho-vegetal como raízes do mundo. (p. 31)

A história se encerra quando uma chuva torrencial despenca, o que faz com que todas as crianças se recolham e o protagonista possa usufruir de agradável tranquilidade, andando na chuva, da mesma forma como o fez, mas sem a mesma satisfação, o narrador do conto anterior.

“Mordida de rato”, por sua vez, retoma o célebre mote do conto fantástico onírico do século XIX, em que sonho e realidade se confundem de modo que personagem e leitor não conseguem mais discernir a tal ponto que tudo pareça irreal. A história começa com o narrador sendo mordido por um rato, opondo como em “Introdução” e “Tarde de chuva no quintal”, as esferas do humano e do animal não-humano. Nesta cena, ambos se encaram profundamente como se, mesmo reconhecendo a alteridade que os separa, identificassem algum elo por via do olhar, tema cada vez mais recorrente em obras que trabalham a questão da relação humanos/bichos, como o conto “Uma história de ratos”, de John Berger, recentemente lançado em português no volume *Por que olhar para os animais?* (2021), que traz uma

troca de olhares parecidíssima com a descrita por Adérito. Em ambos os textos, esse momento de interação parece se alongar enquanto os respectivos personagens humanos refletem sobre a possibilidade de os roedores de fato terem consciência do que sucede conforme suas pupilas parecem revelar⁴. Logo, porém, tal encontro é esquecido, pois o conto vai se interrompendo conforme o sonho se transforma. Na cena final, o protagonista se vê numa “rua familiar” com sua esposa, cercados por árvores e seguindo a esmo sem saber onde estão ou para onde vão, outra vez trazendo um mote comum das histórias fantásticas, nas quais “a floresta”, enquanto espaço não-humano e, portanto, não civilizado, passa a ser vista com hostilidade, comumente sendo retratada como ambiente propício ao sobrenatural, ao mágico, ao perigo e, sobretudo, revelador do desconhecido.

O onirismo retoma no conto “...”, cujo título evocando silêncio antecipa seus acontecimentos. Mais do que um sonho, o leitor se depara com um verdadeiro pesadelo, ao acompanhar o narrador protagonista em um rio de corpos distópico-apocalíptico, de origem incerta, no qual este cai e se afoga. A história começa em *medias res* como as anteriores, mas de forma ainda mais drástica, pois o início abrupto não se opera apenas pelo enredo, mas também de forma semântica e sintática: lê-se primeiro uma

4 A conclusão de ambos, no entanto, é bastante diferente: no conto de Adérito o narrador logo abandona essa ideia de identificação (“Talvez pudesse falar que o rato me encara, mas, creio, isso seria inventar minha memória em demasia”, p. 37), mais preocupado com a mordida do que com o olhar senciante do rato, enquanto no conto de Berger a troca de olhares provoca empatia e termina por transformar a relação da personagem com aqueles pequenos animais que invadem sua casa. Ao fim, ele chega a batizar um, em um ato de nomear que humaniza a criatura, aproximando-os, como se lê no trecho a seguir: “[O rato ergue] a cabeça altivamente e olha para trás. Pela primeira vez o homem imagina um nome para o rato. Ele o chama Alfredo” (BERGER, 2021, p. 12).

reticência, como o título, e em seguida a conjunção aditiva “e”, em minúscula, reforçada pela locução “de repente”, que adiciona a história a uma anterioridade inacessível ao leitor. De forma cíclica, encerra-se com “E então...”, anúncio de algo que não é revelado, pois novas reticências fecham o texto, dando a entender que o protagonista de fato “afogou-se” no rio de corpos, cuja origem não chegamos a descobrir, o que só corrobora a sensação de sufocamento e angústia, mesmo se permeada por aceitação.

Estes primeiros cinco textos compartilham, portanto, vários pontos em comum: são contos sobre pessoas isoladas, mesmo se por vezes acompanhadas; deslocadas não só de suas sociedades, mas também de suas realidades. São personagens que sofrem sem saber ao certo o porquê, que passam por desafios absurdos sem nunca questionar o que as levou até ali. São contos reflexivos e intimistas, em que pesa uma angústia crescente oriunda não do desespero, mas da passividade e apatia dos cinco narradores-protagonistas.

Essa toada muda drasticamente com “Do fundo daquele lamaçal, eu tirei um jacaré e o matei”, pois embora seja um conto sobre o embate homem e animal não-humano e também seja narrado por uma personagem deslocada, seu tom mais prosaico e seu enredo mais tradicional (com começo, meio e fim), além da presença de outras personagens, tornam-no um conto mais clássico, quase uma breve novela. Além disso, diferentemente dos demais, não traz nenhum elemento que o possa relacionar ao insólito ficcional. Trata-se da história de um rapaz apático e sem grandes ambições que um dia, na casa de seus tios, percebe um movimento estranho na piscina imunda

tornada charco: um jacaré havia deslizado para aquela espécie de pântano artificial.

A presença do réptil causa um misto de repulsa e pânico nos moradores da casa que sem quererem se aproximar muito, ainda assim, ficam bastante curiosos para saber a origem e o destino daquele animal, cuja presença sentem como uma ameaça à própria sobrevivência. Incitados pelos mais velhos, o protagonista e o primo tentam laçar o bicho com uma vara, mas a tarefa acaba mostrando-se árdua e o narrador se vê numa luta com a criatura, imobilizando-a com braços e pernas, lutando pela própria vida. O combate termina com a morte do pobre réptil e a aclamação do jovem que, dali em diante, torna-se um herói efêmero, caçador de jacarés profissional, dando um sentido a uma vida que, até então, permanecia sem propósito. No entanto, sua fama passa logo e aos poucos seu feito é completamente esquecido, o que visivelmente provoca desgosto no narrador.

Curiosamente, tal como nos demais contos em que o confronto entre humanidade e animalidade se colocam, não há qualquer marca de preocupação ou empatia em relação ao bicho, como se sua vida não tivesse o menor valor, numa visão antropocentrada que nega a compreensão ante alteridades não-humanas. Ao mesmo tempo, reforça a ideia presente nas demais histórias de uma frieza onipresente que, por vezes, revela-se crueldade e/ou apatia, aos moldes do que já no século XIX, o escritor francês Villiers de l'Isle-Adam fazia em seus *Contos cruéis* (1883), nos quais não é raro ver animais sendo torturados e/ou maltratados em benefício humano, o que não deixa de ser um questionamento ético e político. Afinal, a opção por narrar esse embate interespecies, ou seja, a escolha

do recorte e do tema, já é em si um posicionamento – passível de ser interpretado como denúncia de tais práticas correntes – e dar aos animais não-humanos o devido destaque, mesmo se numa situação de inferioridade, já revela a importância e a presença dos demais viventes na sociedade retratada e na qual as histórias estão inseridas⁵.

A ideia de engajamento, aliás, é justamente o tema dos dois contos seguintes, que se deslocam do conjunto por trazerem forte viés político declarado, sem traços absurdos ou oníricas, sem reflexões sobre embates entre espécies distintas, sem recurso de *medias res* ou qualquer outro dos pontos levantados até aqui. “Magenta” é um conto fantástico mais tradicional: nele, encontramos Mateus, um jovem que por precisar de dinheiro, faz um trabalho extra imprimindo panfletos difamatórios de políticos de madrugada numa gráfica. Trata-se de um jovem de boa índole, que, assim como seu tio Magrão – um homem decadente que lhe provoca um misto de admiração e pena –, tem um pendor pela esquerda e pelas causas sociais. A vida, no entanto, o levou àquela situação de auxiliar de político corrupto, sendo logo interrompido por uma situação sobrenatural: a máquina começa a imprimir coisas que não estavam previstas e ao fim o jovem já não sabe se vale a pena viver num mundo onde é obrigado a fazer um trabalho daqueles. Cogitando suicídio e assustado pela situação insólita, só lhe resta chorar, por si, por seu tio e por seus ideais traídos.

5 Análise a crueldade para com os animais na obra de Villiers de L'Isle-Adam (e de outros autores a ele contemporâneos, como J.-K. Huysmans) em minha tese de doutorado (MATANGRANO, 2019) e na introdução da tradução comentada do conto “O Matador de Cisnes”, também de Villiers (MATANGRANO, 2016).

O conto que o segue é “O assalto” uma história bastante simples, que parece, a princípio, um tanto deslocada no conjunto. É um conto igualmente político, mas ao contrário de “Magenta”, não apresenta traço insólito que afete a mimesis da realidade circundante. Apesar disso, marca-se pelo absurdo da situação. Nele, lê-se a história de dois amigos, Felipe e Tomás, que fizeram um grande roubo após o qual se trancam em um hotel qualquer para deixar a poeira assentar. Tomás, porém, logo é tomado por um sentimento avassalador de arrependimento e começa a agir de forma bizarra, atraindo a atenção de toda sorte de pessoas igualmente desesperadas que terminam por não apenas tomar todo o saque da dupla, mas também por matar o bandido arrependido que acaba por ser encontrado com um sorriso no rosto, como se a justiça houvesse sido feita. Diante desse final, é curioso contrastar as duas faces de uma mesma reação: Tomás e Mateus são levados a cometerem crimes por conta das situações adversas da vida, mas, arrependidos, são levados a uma espécie de loucura que se manifesta para ambos de modos diferentes, mas convergindo para uma espécie de suicídio, embora distinto: ao fim, Mateus chora por seu fim indigno e Tomás, morto e pisoteado, sorri.

“Road movie”, a longa narrativa que se segue, surpreende por seu enredo inusitado, que, aos poucos, revela-se absurdo, numa atmosfera de *western*, e encerrando-se como uma história de *serial killer*, uma vez que a personagem termina por cometer uma série de crimes, sem qualquer pudor e com certo prazer estético pela violência. Não traz a profundidade psicológica e intimista das primeiras narrativas do volume, ou a preocupação político-social dos contos que o antecedem. É uma história mais dinâmica, na qual

o leitor acompanha um cinéfilo amalucado que confunde ficção e realidade, em uma viagem alucinada de carro por um cenário que evoca o velho oeste.

Já “Trem fantasma”, também escrito sob forte inspiração cinematográfica, afinal trata-se do texto de um roteiro nunca filmado, como explicitado pelo autor nas “Notas” finais, é uma interessante narrativa permeada por um fantástico sutil e todoroviano, que permite a dupla leitura, entre explicação racional e sobrenatural. Trata-se da história de amor de Marcelo, que trabalha vestido como monstro no brinquedo que dá título ao conto, e Cinthia, uma garota de programa. Ao longo da trama, acompanhamos os percalços que resultam do desejo de mudança do jovem para outra cidade onde há uma possibilidade de emprego muito melhor e o desejo de permanecer com a companheira. Marcelo, sempre que contrariado, é visto acompanhado pelo “monstro” que o assombra, uma espécie de alterego que se manifesta em seu íntimo e em cena – apesar de mais ninguém o vê-lo. O monstro dá vida – real ou imaginária – à fantasia que Marcelo veste em seu trabalho e ao leitor fica a dúvida se de fato tal criatura existe ou se é apenas uma projeção dos “fantasmas” internos da personagem. Ao fim, Marcelo decide abandonar tudo, emprego, família e namorada, e partir para o novo emprego, acompanhado de seu monstro particular.

O texto seguinte retoma o primeiro, seja pelo tema, seja por ter o mesmo título. Todavia, “A Menina Morta (2)” não é uma continuação do primeiro texto, mas uma espécie de história alternativa (ou assim o leitor pode ser levado a crer em um primeiro momento), em que podemos reconhecer alguns

elementos do conto anterior, sem de fato, estarmos diante de um mesmo enredo. No limite, parece possível dizer que se trata de um “exercício de estilo”, aos moldes de Raymond Queneau, como se Adérito estivesse experimentando, a partir de uma única ideia, formas diferentes de contá-la, conclusão interpretativa que tende a se transformar ante a leitura das duas últimas variantes, ao fim do volume.

Nessa segunda versão, novamente vemos um narrador protagonista que se depara com uma menina morta; desta vez, já dentro de um caixão. Assim como seu homólogo do primeiro conto, ele também tem o ímpeto de pegar o caixão e carregá-lo no intuito de dar um destino ao pobre cadáver. Dessa vez, o destino do corpo não é num morro enlameado sob a chuva, mas a terra escondida sob o concreto que cobre toda a cidade distópica em que se passa o conto, quando o protagonista se reúne a um idoso que também tem um morto a enterrar, para romper o artificial concreto e chegar ao solo fresca.

“Biscoitos” é outro microconto, ainda menor do que a “Introdução”. É uma história de terror clássica e irônica que remete a João e Maria, uma vez que nos deparamos com uma velha canibal que, após ter matado engasgada – sem ter a intenção – uma menininha que, ao que tudo indica, era sua prisioneira, “lamenta não ter com quem dividir um delicioso banquete” (p. 149), feito, como fica sugerido, com o corpo da menina morta. É uma narrativa bastante simples que parece deslocada do conjunto.

Outra história de terror tradicional é “O dia em que Lázaro tirou a avó para dançar”, uma narrativa cemiterial, que parece evocar

o célebre poema “O Noivado no Sepulcro” (1850), do romântico português Soares de Passos; invertendo, porém, o papel das personagens, em um viés irônico e tragicômico, pois, em vez de trazer um casal apaixonado separado pela morte, como no poema lusitano, o conto apresenta Lázaro, um jovem que não aceita a morte da avó, cujo corpo desenterra e veste apropriadamente para uma dança macabra ao luar.

De volta ao tema das alteridades animais, o próximo texto parece dialogar com algumas histórias felinas de Neil Gaiman, mas diferentemente destas, em que os gatos acabam se revelando grandes heróis, como em “O Preço”, ou detentores de grande inteligência como no conto gráfico “O sonho de mil gatos”, em “O milagre da multiplicação de gatos”, por outro lado, os bichanos se tornam, acima de tudo, uma espécie nociva, que se comporta quase como uma peste, a despeito do carinho inicial do narrador por felinos.

Assim como alguns dos textos anteriores – em particular “Tarde de chuva no quintal”, cuja proliferação de crianças animalizadas parece antecipar os inúmeros gatos dessa história –, a história abre-se com uma espécie de desabafo do protagonista. Diferentemente do tom plácido e cansado, dos narradores das duas versões de “A Menina Morta”, aqui, deparamo-nos com um doutorando estressado que se sente acuado por seu orientador. A participação dos felinos no enredo começa de forma enviesada, pois, como o próprio protagonista admite: a princípio não gostava de gatos e, mais do que isso, sentia uma “aversão herdada de meus primos mais velhos, que não perdiam uma oportunidade de jogar álcool nos bichanos e tacar fogo” (p. 157), dentre outras

atrocidades que evocam a crueldade especista antes mencionada, quase como uma denúncia semivelada.

A situação muda, no entanto, quando convive com o bichano de uma ex-namorada e ao passar a morar sozinho decide que terá um como companhia. Sua vida vai se deteriorando, pois, não conseguindo terminar sua tese, sente-se cada vez mais estressado, entrando num estado depressivo e paranoico – outra denúncia semivelada em relação à saúde mental dos pós-graduandos brasileiros? Tudo muda, porém, quando, ao cochilar, sonha com um gatinho. Qual não é sua surpresa ao acordar e descobrir que a criaturinha onírica havia transpassado para a realidade. Uma coincidência, é claro. Ou assim, pensa a princípio. O fenômeno repete-se na noite seguinte e na outra e na outra. Logo, passa a lutar contra a vontade de dormir ou a tentar evitar a sonhar com gatos; tudo em vão. Seu cotidiano é soterrado por gatos que ocupam todos os espaços físicos e mentais da vida da personagem. À beira da loucura, passa a viver num ambiente atulhado de gatos, em meio a um desespero crescente. O conto se encerra com a visita de seu orientador preocupado com o sumiço do aluno. Este, já totalmente transtornado, o recebe com um sorriso no rosto e uma faca escondida, prometendo um café e sugerindo ao leitor que as ligações incessantes de seu professor cessarão em definitivo.

Vale comentar que em vários momentos, os animais do livro de Adérito parecem simbolizar bodes expiatórios, sejam gatos, cães ou jacarés. Uma pedra é tacada numa criança-gato no conto “Tarde de chuva no quintal” e há a mesma intenção em “Outro conto de vampiro”; um cão é atropelado em “Road Movie”; jacarés são assassinados sem sequer tentarem atacar alguém; um gato é

tacado pela janela em “O milagre da multiplicação dos gatos”. Os exemplos são variados. É como se os animais não-humanos simbolizassem os problemas dos protagonistas desses contos, que – a exceção da personagem apática tornada caçador de jacarés – compartilham entre si a insatisfação com a própria vida e o desespero a meio caminho de se tornar insanidade – quando já não nasce da própria loucura. Sem poderem fazer nada para amenizar suas agruras, descontam raiva e frustração nas criaturas não-humanas ao redor.

O antepenúltimo conto traz a terceira versão de “A Menina Morta”, só que, desta vez, a narrativa se inicia metalinguisticamente, pois o personagem-narrador diz ter crescido ouvindo “a história da Menina Morta, uma lenda do bairro”. Ou seja, se antes o leitor tem acesso a duas tramas sutilmente distópicas do encontro de um homem com um cadáver ao qual se sente estranhamente ligado e impelido a proporcionar-lhe um funeral digno, agora o próprio protagonista é como o leitor: alguém que teve acesso a essa história e que reflete sobre ela, já não mais em um mundo *atópico* e *acrônico*, mas em uma cidade com ares mais reais e em uma década bem definida – e conhecida por uma proliferação patológica de lendas urbanas – os anos 1990. Então ele começa a contar de aparições da menina morta, motivo de obsessão entre os locais de seu fatídico bairro, já não mais um cadáver que comove, mas um fantasma trajado de branco que não apenas assombra, mas também é capaz de matar. Claramente, não traz o mesmo enredo das demais, mas o título dá margem a comparações.

“Outra história de vampiro” é uma narrativa de bebedores de sangue, mas às avessas. Narrada em terceira pessoa

(particularidade só compartilhada com “Magenta”, “Biscoitos” e “O dia em que Lázaro tirou a avó para dançar”, os outros três contos do livro que podem ser categorizados como narrativas de terror⁶) e protagonizada por uma mulher (traço só presente em “Biscoitos”), começa acompanhando Raquel em sua volta para casa em plena madrugada. A atmosfera sugere uma atmosfera de terror, logo desfeita, pois uma vez em casa a protagonista, pouco dada à leitura, decide ler uma obra ao acaso e depara-se com um romance de vampiros, o tipo de livro que despreza. Seu riso, contudo, torna-se desespero e, sem entendermos exatamente o porquê, acompanhamos seu pranto angustiado, em meio a livros jogados ao léu. Tudo sugere um forte vício em álcool e o leitor é informado que Raquel quase não se alimenta, embora continue a beber. Num jornal, ela nota uma frase sensacionalista que atribui a vampiros “mais um assassinato ocorrido no centro da cidade” (p. 178). É como se o tema a perseguisse. Bêbada e atordoada, não ouve, então, o momento em que seu apartamento é invadido nem os “passos felinos no corredor” – uma descrição tipicamente vampírica. Abrindo os olhos, vê um jovem de sobretudo e cabelos longos e chega a rir com desdém do fato de o suposto vampiro se trajar como um personagem típicos dessas histórias. Contudo, no momento em que esperamos a mordida: uma reviravolta. O jovem crava-lhe uma estaca no coração, sugerindo que todo o tempo

6 Há uma espécie de divisão tácita: os contos que se encaminham do absurdo e do onírico para um elemento insólito que pode ser lido na chave do Realismo Maravilhoso são sempre narrados em terceira pessoa, enquanto os contos de viés mais tradicional, passíveis de serem associados aos temas comuns às narrativas de terror são invariavelmente narrados em terceira pessoa. Mesmo “Trem fantasma”, que por se apresentar em forma de roteiro a rigor não tem um narrador, mas sim rubricas com indicações cênicas, não foge dessa regra: sendo um texto com mais pendor ao fantástico tradicional, pode ser lido como uma narrativa em terceira pessoa.

Raquel era uma vampira que se negava a beber sangue e tentava em vão saciar sua sede – e frustração – com vinho.

O livro se encerra com uma “Conclusão” tão inabitual quanto a introdução. Novamente, vemos um breve conto e não um texto paratextual. Desta vez, retomando a vertente do fantástico onírico e dialogando com o mote já conhecido da menina morta. O conto de fato serve para concluir, senão o livro, ao menos a trama da menina morta, pois de forma muito interessante amarra as pontas das duas primeiras versões à terceira. Começa de forma bastante tradicional a histórias de fantasmas com o narrador dizendo que sempre viu ou sentiu pessoas mortas ao seu redor e que certa vez viu a menina morta, vestida de branco, como descrita na terceira versão. Um tempo se passa e um dia ele acorda e vê em seu quarto um caixão pequeno. Tal como nas duas primeiras variantes, não há necessidade, como diz a personagem, de “abri-lo para saber que ali dentro estava a menina morta. E que eu precisava enterrá-la” (p. 187). Essa frase vincula-se de imediato à pulsão dos dois primeiros protagonistas que também se veem compelidos a proporcionar um sepultamento ao corpinho, sem saberem exatamente por que motivo. E, assim como nas duas primeiras versões, um desafio se coloca, pois onde a enterraria “se não existe mais um palmo de terra livre nesta cidade?” (idem).

Esse final ao mesmo tempo acena para os dois contos anteriores, retomando o aspecto distópico inicial de um mundo onde tudo foi tomado por concreto, e demonstra o caráter cíclico que acompanhamos ao longo de vários dos textos do livro. Tudo começa com a menina morta, cuja lenda pouco a pouco vamos conhecendo. Descobrimos que os narradores da

primeira e da segunda variante não são a mesma pessoa em mundos alternativos, mas duas pessoas diferentes assombradas pela mesma aparição. A menina morta, assim como os animais rejeitados na maioria dos demais contos e o absurdo onírico praticamente onipresente, ora flertando com o fantástico, ora com a loucura, ora com ambos ao mesmo tempo, dão coesão ao conjunto de narrativas que, se olhadas de forma isoladas, talvez possam parecer muito díspares, mas que lidas em conjunto apresentam um claro projeto: uma dissertação sobre a psiquê humana e seus desdobramentos em frieza e crueldade, por vezes culminando em desespero – e até suicídio –, por vezes desistindo em uma apatia desesperançada que, ainda assim, impulsiona a prosseguir.

REFERÊNCIAS

- BERGER, John. *Por que olhar para os animais?* Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/Escrever o animal – ensaios de zopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista*. São Paulo: USP, 2019 (Tese de Doutorado). Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-07062019-110830/pt-br.php>. Acesso em 20 set. 2022.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. “O Matador de Cisnes” – Um conto de Villiers de L’Isle-Adam traduzido e anotado. *Revista Non Plus*, ano 5, n. 10, p. 288-300, 2016. Disponível em: www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130955/127435. Acesso em 17 set. 2020.
- SCHNEIDER, Adérito. *O rastro da lesma no fio da navalha*. São Paulo: Patuá, 2022.

01

**INTERVIEW WITH LISA KRÖGER
& MELANIE R. ANDERSON¹**

Ana Paula Araujo dos Santos
Ana Resende

Ana Paula Araujo dos Santos has graduated in Literary Theory and Comparative Literature at the Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Ana Resende is a Ph.D.student in Literary Theory and Comparative Literature based at the Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), under the supervision of Prof. Nabil Araújo de Souza. Her research is funded by CAPES.

¹ The translated version into Brazilian Portuguese is also available.
A versão traduzida para o português também está disponível ao final do arquivo.



Lisa Kröger has graduated in English literature and is a Horror Writer's Association member. Her stories were published in the *Cemetery Dance* magazine and in the collection *Lost Highways* (2018). She wrote articles about Gothic literature for *The Encyclopedia of the Vampire* (2010) and *Horror Literature through History* (2017).



Melanie R. Anderson has graduated in American literature from the University of Mississippi. She is an assistant professor at Delta State University, Cleveland, MS, and her academic publications include *Spectrality in the Novels of Toni Morrison* (2013) and *Shirley Jackson & Domesticity* (2020), co-authored by Jill E. Anderson.

Together, Lisa and Melanie have edited *The Ghosted and the Ghostly: spectral identities* (2013) and *Shirley Jackson, Influences and Confluences* (2016). They also co-host *Know Fear*, a podcast on horror and the specificity of the genre, and *Monster, She Wrote*, a podcast turned into a book in 2019 on women who wrote horror and other genre fiction.

Q.: You begin the book *Monster, She Wrote* with a question: “Why are women great at writing horror fiction?” (ANDERSON & KRÖGER, 2019, p. 9), and in the subsequent chapters, you show that women have been writing horror fiction since the 18th century. You describe how the works of the female writers call attention to sensitive subjects, touching on, for example, “frayed family relationships, domestic abuse, body image issues, mental health concerns, bigotry oppression” (p. 289). Our Brazilian “founding mothers” wrote about similar subjects—domestic oppression and abuse, incest, and marriage of convenience, where the woman is used as a

bargaining chip. Since these authors share similar concerns, is it possible to think of a transnational female horror tradition?

LISA: I think a discussion about the transnational female horror tradition is not only possible, but is very much needed! Women's issues transcend national borders and languages, so I'd imagine that some of the horror would be covering some very similar issues. When writing *Monster, She Wrote*, Melanie and I leaned into our own academic work. My previous work had been with British Gothic writers, while Melanie was working more with American writers. But there are so many more women writing "monsters" outside of those two areas. I'd love to see more scholarship on the transnational aspect.

MELANIE: I think a transnational perspective is possible, too. I've taught college courses that explored how American writers, such as Maxine Hong Kingston, Amy Tan, Toni Morrison, Louise Erdrich, use the supernatural in their fiction. We think about how each writer approaches her cultural history, while also seeing connections among them as women in America. There are thematic similarities between the works of Amy Tan and Louise Erdrich. But, at the same time, Tan is Chinese American and Erdrich is Native American, so they're writing from different histories. I think a transnational perspective on the female horror tradition would be fruitful for comparison and connection, while still grounding the writers in their particular concerns.

Q.: **Brazilian women writers give their heroines tragic endings, using in their narratives overly lurid images combined with violent and repulsive descriptions. On the other hand,**

the English-speaking literary tradition, starting with Ann Radcliffe—one of the “founding mothers” of Gothic fiction—links women’s writings to terror and narratives with a more psychological perspective. In your opinion, did the English-speaking female writers make more moderate use of horror? And if yes, what do you think would be their motivation?

L.: Well, Ann Radcliffe wrote an essay on the subject. She firmly disliked “horror,” as she thought it annihilated the senses of the reader, rather than just heightening them, like terror did. She also introduced the “explained supernatural,” where the “ghosts” turned out to have real-world, mundane explanations. For example, a woman might think she sees a ghost in a haunted castle, but really she only saw a statue hidden in shadow or the fluttering of cloth next to an open window. Since Radcliffe was one of the first (and most popular) Gothic writers of the 1790s (when the Gothic novel really exploded), a lot of other writers followed her lead. Some of them weren’t afraid of the lurid descriptions of violence and gore, though! I do think writing about violence was seen as existing only in the work of male writers at the time (I’m thinking of Matthew Lewis’s *The Monk* here), and maybe Radcliffe thought it was too scandalous for a woman? That’s all just speculation really. She just didn’t prefer that style, and because of her popularity, a lot of other Gothic writers followed suit. What’s interesting, though, is that the Gothic novels of the twentieth century seem to be a bit looser with the lurid nature. Look at someone like V.C. Andrews, as an example. She wrote great Gothic novels, in the tradition of Radcliffe, but she absolutely wasn’t afraid of lurid details!

M.: While this question is in Lisa's wheelhouse, I'll add a few thoughts. One thing I've learned through talking to Lisa about English 18th-century Gothic women writers is that it's not easy to go with a strict dichotomy, like Ann Radcliffe wrote terror-inducing Female Gothic that left violence and repulsion offstage, while Matthew Lewis wrote Male Gothic that was way more violent and disturbing on the page. There were some Gothic women writers that we mention in the book who were not afraid to have intense physical peril and violence on the page. I wonder if the debate about women and visceral horror comes down to the writer's predilections and the audience's reaction. As Lisa points out, as horror developed, there's more gore and violence in women's work than people may expect. Sadly, there is a problematic stereotype that women just shouldn't be interested in that type of horror and that they should be quiet, nice, and nurturing. Like all stereotypes, this one over-simplifies a complicated reality. Divorced from authors' concerns over sales, I think women's tastes for types of horror are much more diverse and relate to personal preference.

Q.: **The literary world was particularly hostile to women. Criticism was more heavy-handed on works by female writers, and Brazilian critics even had their suggestions about topics that women should write about: "moral and civic education, consolidation of family values, strengthening of matrimonial ties" (MAGALHÃES, 1896, p. 163)². When writers such as Maria Firmina dos Reis, Ana**

2 We thank Daniel Augusto P. Silva for bringing the letter of Valentim Magalhães to our attention.

Castro, and Emília Freitas decided to write about subjects other than those prescribed by male critics, they jeopardized their careers due to unpleasant criticisms. Did the English-speaking female writers face the same sort of negative or unpleasant criticism? How much impact did criticism have on the work of horror women writers?

L.: I think that women writers of the 18th and 19th centuries may have had to work harder for the praise if that's what you mean. The writers of the Gothic novel, for instance, were largely dismissed as "fluff" writers. That's one of the reasons that we don't have a lot of the books written then. The paper they were printed on was so cheap and thin that the books simply don't exist anymore. And that's frustrating because we certainly have many copies of Samuel Richardson's *Pamela; or, Virtue Rewarded* (apologies to anyone who has to read that book in a university course—it is insufferable, in my opinion). The Gothic novels were even ridiculed to the point that women who read them were considered frivolous or naive (as seen in the character of Catherine in Jane Austen's *Northanger Abbey*). So, I don't know how much it damaged careers for the writers, but I think they didn't get the same level of high praise that their male counterparts were receiving.

M.: I agree with Lisa that Gothic, horror, and the supernatural are often seen by the critical establishment as fluff written to make money or titillate readers. I think this is partially why the ghost stories of women writers in the 19th century are often left out of the college classroom with a stronger focus on male writers and social reform works. And why the academy focuses more on

Edith Wharton's realist fiction about the American upper crust than her ghost stories. And why Modernism became the thing in the 20th century, so writers who didn't consistently fit the form, like Shirley Jackson, fell through the cracks. Of course, Jackson's legacy also suffered from three things that probably wouldn't have hampered a male writer: the debate about whether she was a witch; her penchant for publishing serious fiction *and* stories about family life for popular magazines; and her focus on women characters. Patriarchal lenses, at times, can dictate whose writing is remembered, taught, and published.

Q.: In *Monster, She Wrote*, you quote a *Paris Review* interview with Carmen Maria Machado; horror fiction is “one of [her] favorite genres because it’s so limber... [and] can be a very transgressive space” (ANDERSON & KRÖGER, 2019, p. 259). Women like Vernon Lee—an English lesbian writer, who liked wearing clothing tailored for men, and asked her friends to call her by her male pen name—, and Júlia Lopes de Almeida, a Brazilian writer, and mother of four, who was a more conservative woman in her private life choices, wrote horror fiction at the *fin de siècle*, and both had this very strong view of literature as “a limber, transgressive space”. In Júlia Lopes de Almeida’s short story, “A nevrose da cor [The Neurosis of the Red Color]”, published only six years after the publication of Bram Stoker’s *Dracula*, the protagonist dies in ecstasy, sucking her blood—a passage in the text with strong sexual connotations. Could you tell the readers what you found out about the relationship between life and the work of the female horror writers?

L.: I think it honestly changes for each writer. I think some women found solace in expressing taboo or traumatic experiences through writing horror—that’s where it can be a “transgressive space.” There’s safety in genre, in the ability to say what you can’t in polite society. Writers like Edith Wharton come to mind. She had a difficult illness as a child, which led to her reading (and later writing) ghost stories. But these stories could also be political, as with Toni Morrison’s *Beloved*, which explores the horrors and trauma of slavery. I think we have to be careful not to ascribe too much to the reasons these writers wrote these kinds of stories though. Sometimes, as with Margaret Oliphant, the main reason for writing was because a good horror story was often the one that sold best.

M.: I agree with Lisa that it’s difficult to pinpoint why women authors would write what they write. Many women in the 19th century wrote ghost stories because they would sell, and those writers needed to support themselves and their families in a world where it was difficult for women to find reasonable options for work outside of the home. But I do think that women writers used the supernatural and horror to talk about real life horrors they faced. For example, Charlotte Perkins Gilman wrote “*The Yellow Wallpaper*” to address, from a woman’s perspective, the incompetent and dangerous medical treatment for women suffering from depression and anxiety in that time. Furthermore, I think women’s experiences of violence and entrapment in domestic settings often play out in haunted house narratives.

Q: It was only in the middle of the 20th century, with the revaluation of the literary canon and the development of

feminist studies, that the fact that female literature was erased by historiography began to be discussed in academic circles. Studies by Ellen Moers, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, and Anne Williams, among others, tried to overcome this lack of information about women's writings, studying horror, terror, and Gothic works by female authors, based on their formal characteristics and main themes. Did the feminist studies influence your research and the writing of *Monster, She Wrote*? If yes, could you tell the readers about this influence?

L.: I know Melanie and I discussed Gilbert and Gubar quite a bit as we were researching this book, especially *The Madwoman in the Attic*. We also looked to Lynette Carpenter and Wendy K. Kolmar's book *Haunting the House of Fiction*, which discusses the idea that women's ghost stories often look at that hidden women's history that is "haunting" the present. Kathleen Brogan's *Cultural Haunting* is also a good study on that subject.

M.: Carpenter and Kolmar's collection was important to my work on my MA thesis and for my dissertation, as was Kathleen Brogan's book. And I don't think you can look at these women horror writers, especially taking into consideration their depictions of being domestically "entrapped" and their intense awareness of society's fluid definitions of "madness," without thinking of Gilbert and Gubar. I think we also are indebted to scholars like Elaine Showalter and Jane Tompkins, to name two of many, whose work began opening the American and English literary canons to the women writers who had been ignored.

Q.: You've edited a book about Shirley Jackson (cf. ANDERSON & KRÖGER, 2016) where you point out the fact that "The Lottery" monopolized the attention of the critics and the readers, establishing her as a queen of horror literature, but relegating her other works to "a small niche of literary studies" (p. 3). In "The Lottery," she develops the motif of the "uncanny children" in the way the Hutchinson's children take part in the ritual—and the "uncanny children" would be an important literary motif by the end of the 50s and the 60s in the literature of male authors. "Madness and domesticity" are two of Shirley Jackson's favorite subjects, and again, these themes appeared in the literature of male authors. Could you tell the readers something about Shirley Jackson's literary legacy and the relationship between Jackson's literature and male horror fiction?

L.: I'm not sure if this answers your question, but Shirley Jackson is the queen of horror, especially for the horror we have today, because so much of what we see now is indebted to her. Stephen King, in numerous books and interviews, has named her as a major influence. I don't think we would have a book, and later a film, like *The Shining* without Jackson's *The Haunting of Hill House*. They both have the themes of parents (especially fathers) who turn dangerous, of children with psychic connections, and home spaces that are isolated and eerie. I find it hard to name a haunted house in film or literature today that doesn't owe at least a small part to Hill House. It was the modern haunted house prototype!

M.: My favorite novel by Jackson is *The Haunting of Hill House*. It served as a turning point in American literature from the

haunted house narratives of Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, and Henry James. Jackson focuses her prose on women's thoughts and experiences, as opposed to fiction by Poe or Hawthorne. Simultaneously, she keeps the tropes from Poe and Hawthorne of a patriarchal family's disturbed house and mixes in a bit of Jamesian psychological ambiguity. Her passages describing the house as a malevolent entity are legendary. And, like Lisa mentioned, writers who came after her had to deal with her body of work. Richard Matheson's *Hell House* is a more visceral and violent response to Hill House that focuses primarily on the male characters, but it still has the Jackson trademarks of an evil place and psychological trauma. I think "The Lottery" is fascinating because it's her most recognizable story and so strangely infamous. Ruth Franklin has described how Jackson and the *New Yorker* were deluged with mail from angry and/or confused readers. I think Jackson disturbed so many because she had her finger on the pulse of her time, and she knew that horror often comes from what we identify as safe and familiar.

Q.: Lisa Kröger and Melanie R. Anderson, we would like to thank you for taking your time to answer these questions. Could you tell the readers something about the new books, *Nightmare Flower* and *The Women of Weird Tales* (to be published by Valancourt Books)?

L.: I wrote the introduction for *Nightmare Flower*, a short story collection by Elizabeth Engstrom. Engstrom's stories are so wonderful, and I'm always surprised that she isn't more of a household name. She writes in a way that reminds me

of the original fairy tales—not the Disney-fied ones with talking animals, but the real deal fairy tales (the ones where Cinderella’s evil stepsisters cut their toes and heels off to fit into glass slipper before having their eyes pecked out at Cinderella’s wedding to the prince). Those original fairy tales had real, true horror in them! Engstrom’s stories have that same mix of fable, magic, and horror for me. I love them. They are the perfect stories to curl up with, next to a fire, with a blanket and a cup of tea.

M.: You’re welcome! It’s always great to talk about this subject. I wrote the introduction for *The Women of Weird Tales*, which includes stories by four women who were writing for *Weird Tales* magazine from the 1920s through the 1950s: Everil Worrell, Mary Elizabeth Counselman, Greye La Spina, and Eli Colter. When we were writing *Monster, She Wrote*, researching the women of the pulps era was a challenge. The material wasn’t intended for long-term record keeping, and the women often didn’t share a lot of personal information. They were focused on publishing stories and not necessarily curating their profile. I’m really happy to see this collection of stories come out into the world. We are really excited that Valancourt Books decided to create this series inspired by *Monster, She Wrote*!

REFERENCES

- ANDERSON, Melanie R.; KRÖGER, Lisa (Eds.). *Shirley Jackson, Influences and Confluences*. Londres; Nova York: Routledge, 2016.
- ANDERSON, Melanie R.; KRÖGER, Lisa. *Monster, She Wrote*. Philadelphia: Quirk Books, 2019.

MAGALHÃES, Valentim. Cartas a uma senhora. *In*: MAGALHÃES, Valentim. *Bric-à-brac*. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert. p. 153-196, 1896.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de *Ânsia eterna**, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017.

01
traduçãoENTREVISTA COM LISA KRÖGER
& MELANIE R. ANDERSON³

Ana Paula Araujo dos Santos
Ana Resende

Ana Paula Araujo dos Santos é doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Ana Resende é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob orientação do prof. Dr. Nabil Araújo de Souza. Sua pesquisa é financiada pela CAPES.

3 Tradução para o português de Ana Resende e Lais Alves, com revisão de Pedro Bonnin.



Doutora em Literatura Inglesa e integrante da Horror Writer's Association, Lisa Kröger é autora de ficção, tendo publicado contos na revista *Cemetery Dance* e na antologia *Lost Highways* (2018). Entre as contribuições publicadas sobre literatura gótica, destacam-se os artigos para *The Encyclopedia of the Vampire* (2010) e *Horror Literature through History* (2017).



Doutora em Literatura Americana pela University of Mississippi, Melanie R. Anderson é professora assistente na Delta State University, em Cleveland, e suas publicações acadêmicas incluem *Spectrality in the Novels of Toni Morrison* (2013) e *Shirley Jackson & Domesticity* (2020), este último com Jill E. Anderson.

Juntas, Kröger e Anderson organizaram os livros *The Ghosted and the Ghostly: spectral identities* (2013) e *Shirley Jackson, Influences and Confluences* (2016), além de apresentarem os podcasts *Know Fear* — que procura analisar o gênero de horror e suas especificidades — e *Monster, She Wrote*, publicado como livro em 2019 — sobre as mulheres que escreveram obras de horror e de gêneros correlatos.

P.: Seu livro *Monster, She Wrote* abre com uma pergunta: “Por que as mulheres são ótimas escritoras de horror?” (ANDERSON & KRÖGER, 2019, p. 9), e demonstra, ao longo dos capítulos, que as mulheres têm escrito horror desde o século XVIII até hoje. Vocês apontam como as obras dessas escritoras procuram chamar a atenção dos leitores para temas delicados como “relações familiares desgastadas, violência doméstica, problemas de imagem corporal, questões de saúde mental, intolerância e opressão” (p. 289). No Brasil, algumas de nossas primeiras romancistas

— nossas *founding mothers* [mães fundadoras] — abordam temas consoantes, como a opressão sofrida no âmbito familiar, abuso doméstico, incesto, e casamento por conveniência, que usa a mulher como moeda de troca. Diante dessa consonância de temas, seria possível falar em uma tradição de horror feminina mais ou menos homogênea em literaturas de diferentes nacionalidades?

L.: Penso que uma discussão sobre a tradição de horror feminina transnacional não é apenas possível, como também é muito necessária! Os problemas femininos transcendem línguas e fronteiras nacionais, por isso, creio que parte da literatura de horror inclui questões muito semelhantes. Quando escrevemos *Monster, She Wrote*, Melanie e eu usamos muito a nossa própria pesquisa acadêmica. Eu tinha estudado escritoras britânicas de ficção gótica, e a Melanie trabalhou mais com as autoras estadunidenses. Mas há muitas outras mulheres escrevendo sobre “monstros” fora dessas duas regiões. Eu adoraria ver mais pesquisas acadêmicas sobre o aspecto transnacional.

M.: Eu também considero possível uma perspectiva transnacional. Na universidade, ministrei cursos que exploravam o modo como o sobrenatural era utilizado na ficção de escritoras como Maxine Hong Kingston, Amy Tan, Toni Morrison e Louise Erdrich. Nós pensamos a maneira como cada autora aborda a sua história cultural ao mesmo tempo que enxergamos ligações entre elas pelo fato de serem mulheres nos Estados Unidos. Existem semelhanças temáticas na produção literária de Amy Tan e de Louise Erdrich. Mas a Tan é uma mulher norte-americana de ascendência chinesa, e a Erdrich é descendente

de indígenas norte-americanos. Portanto, elas escrevem a partir de histórias diferentes. Penso que uma perspectiva transnacional da tradição do horror feminino seria proveitosa para compará-las e associá-las ao mesmo tempo que consideramos essas autoras em suas questões particulares.

P.: No Brasil, nossas escritoras parecem ter frequentemente optado por horrorizar os seus leitores e para isso conferiram finais trágicos para suas heroínas, abusando de imagens lúridas e cenas violentas e repulsivas em suas narrativas (cf. SANTOS, 2017). Em contrapartida, a tradição em língua inglesa—que tem Ann Radcliffe como uma de suas *founding mothers*—, parece ter associado a escrita feminina ao terror e às narrativas de teor psicológico. Há, de fato, um uso mais moderado dos recursos de horror por parte dessas escritoras? Se sim, quais seriam as motivações para essas preferências?

L.: Bem, a Ann Radcliffe escreveu um ensaio sobre o tema. Ela realmente não gostava do “horror”, pois acreditava que ele aniquilava os sentidos dos leitores em vez de apenas intensificá-los como fazia o terror. Ela também introduziu o “sobrenatural explicado”, em que os “fantasmas” acabavam tendo explicações mundanas, do mundo real. Por exemplo, uma mulher poderia imaginar que tinha visto um fantasma em um castelo assombrado, mas o que ela viu, na verdade, era apenas uma estátua escondida nas sombras ou a cortina balançando perto de uma janela aberta. Como a Radcliffe foi uma das primeiras (e mais populares) escritoras de ficção gótica da década de 1790 (quando o romance gótico realmente explodiu), muitas outras autoras seguiram seus passos.

Algumas, no entanto, não tiveram medo de usar descrições sensacionais de violência e de sangue! Eu acho que a violência era considerada uma característica exclusiva da produção literária masculina na época (por exemplo, em *O Monge*, do Lewis), mas será que a Radcliffe considerava essa temática escandalosa demais para uma mulher...? Isso é só especulação, na verdade. Ela simplesmente não tinha preferência por esse estilo, e devido à sua popularidade várias escritoras de ficção gótica seguiram o seu exemplo. Mas o interessante é que os romances góticos do século XX parecem ser um pouco mais livres em relação à natureza sombria. Basta pensar em V. C. Andrews, que escreveu grandes obras góticas, seguindo a tradição de Radcliffe, mas que não tinha medo de utilizar imagens sinistras!

M.: Essa é a especialidade da Lisa, mas vou acrescentar algumas observações. Uma coisa que aprendi em nossas conversas sobre as escritoras góticas inglesas do século XVIII é que é muito difícil seguir uma dicotomia rigorosa — como a de que Ann Radcliffe escreveu no modo Gótico feminino, que induzia ao terror e deixava a violência e a repulsa de fora, e que Matthew Lewis escrevia no modo Gótico masculino, muito mais violento e perturbador. Algumas escritoras góticas mencionadas no livro não pensaram duas vezes em incluir perigo físico e violência em suas obras. E eu me pergunto se a questão das mulheres e do horror visceral não se deve às predileções pessoais e às reações dos leitores. Como a Lisa observou, à medida que o horror se desenvolve há mais sangue e violência nas obras de autoria feminina do que se poderia imaginar. Infelizmente

existe o problemático estereótipo de que as mulheres simplesmente não deveriam nutrir interesse por esse tipo de horror, que deveriam ser silenciosas, simpáticas e acolhedoras. Como todo estereótipo, este também simplifica demais uma realidade complicada. Além da questão das vendas, penso que os gostos femininos pelos tipos de horror são muito mais diversos e dizem respeito às suas preferências pessoais.

P: Por muito tempo o ambiente literário foi hostil às mulheres. A censura dos críticos parece ter sido bem mais pesada nas obras de autoria feminina do que naquelas de autoria masculina. No Brasil, havia uma série de assuntos considerados adequados às mulheres. Escrever fora dessas temáticas — como fizeram Maria Firmina dos Reis, Ana Castro e Emília Freitas — significava correr o risco de receber críticas bem pouco animadoras que defendiam, dentre outras coisas, que as mulheres escritoras deviam se ocupar apenas de obras a respeito da “educação moral e cívica, da solidificação do lar doméstico, da reconstituição do matrimônio” (MAGALHÃES, 1896, p. 163)⁴. O mesmo tipo de censura ocorria na literatura em língua inglesa? Como isso impactou a obra das escritoras de horror?

L.: Penso que as escritoras dos séculos XVIII e XIX tiveram que se esforçar mais para serem reconhecidas, se é isso que vocês querem dizer. As autoras de romances góticos, por exemplo, foram em grande parte consideradas escritoras “menores”. Esse é um dos motivos pelos quais não temos tantos romances

⁴ Agradecemos a Daniel Augusto P. Silva pela valiosa dica a respeito da carta de Valentim Magalhães, à qual recorreremos no planejamento desta entrevista.

da época. O papel no qual essas obras eram impressas era tão fino e de tão má qualidade que as obras simplesmente não existem mais. E isso é frustrante, já que temos muitas edições de *Pamela, ou a virtude recompensada*, de Samuel Richardson (eu sinto muito por quem precisou ler esse livro em algum curso universitário; ele é insuportável, na minha opinião). Os romances góticos eram ridicularizados, e suas leitoras eram consideradas frívolas ou ingênuas (como se vê na personagem de Catherine, da *Abadia de Northanger*, de Jane Austen). Não sei o quanto isso prejudicou as carreiras das escritoras, mas acho que elas não eram tão valorizadas quanto seus colegas do sexo masculino.

M.: Concordo com a Lisa que o Gótico, o horror e o sobrenatural costumam ser vistos pelo cânone como literatura menor, escrita para se ganhar dinheiro ou excitar os leitores. Essa é uma das razões pelas quais as histórias de fantasmas de autoria feminina do século XIX são frequentemente deixadas de fora das salas de aula das universidades, com o enfoque direcionado às de autoria masculina e às obras reformadoras. E é o motivo de a academia estudar mais a ficção realista de Edith Wharton sobre a nata da sociedade norte-americana do que suas histórias de fantasmas. Ou de o Modernismo ter se tornado a regra no século XX, de modo que escritores que não se encaixassem nessa forma, como Shirley Jackson, fossem marginalizados. Claro que o legado de Jackson também sofreu devido a três aspectos que provavelmente não teriam prejudicado um escritor do sexo masculino: a controvérsia sobre a possibilidade de ela ser uma bruxa; sua tendência a

publicar ficção séria e histórias sobre a vida familiar em revistas populares, além do enfoque em personagens femininas. Por vezes, as lentes patriarcais podem ditar quem tem sua obra lembrada, ensinada e publicada.

P.: Em *Monster, She Wrote*, vocês citam a escritora Carmem Maria Machado em entrevista a *The Paris Review*, falando sobre o horror como “um de [seus] gêneros favoritos por sua flexibilidade... [e por poder] ser um espaço muito transgressivo” (ANDERSON & KRÖGER, 2019, p. 259). Nesse sentido, é interessante perceber que a literatura de horror foi buscada tanto por mulheres como a inglesa Vernon Lee — uma escritora lésbica do fim do século, que se vestia de homem e pedia aos amigos que a chamassem pelo pseudônimo masculino —, quanto por mulheres mais conservadoras, como a brasileira Júlia Lopes de Almeida, mãe de quatro filhos. Em “A nevrose da cor”, publicado apenas seis anos após *Drácula*, de Bram Stoker, a protagonista de Júlia Lopes de Almeida morre em êxtase, sugando o próprio sangue, numa cena de forte conotação sexual. E a obra das duas têm vários pontos em comum, já que ambas tinham essa concepção da escrita como um “espaço flexível e transgressivo”. Vocês poderiam falar um pouco sobre o que perceberam da relação entre a vida pessoal e a obra das escritoras de horror?

L.: Sinceramente, eu acho que isso varia de autora para autora. Penso que algumas mulheres encontravam conforto ao expressar tabus ou experiências traumáticas através da escrita de horror — e é aí que se pode considerá-la um “espaço de transgressão”. Há segurança na literatura de gênero,

na capacidade de dizer o que você não pode dizer na alta sociedade. Eu penso em escritoras como Edith Wharton, por exemplo. Ela teve uma doença complicada na infância, e isso a fez ler (e, mais tarde, escrever) histórias de fantasmas. Mas essas histórias também podiam ser políticas, como em *Amada*, de Toni Morrison, que explora os horrores e o trauma da escravidão. Temos que ter cuidado para não inventar razões pelas quais essas autoras escreveram esse tipo de história. Às vezes, como aconteceu com Margaret Oliphant, o principal motivo para escrever era o fato de que as boas histórias de horror frequentemente eram as que vendiam mais.

M.: Concordo com a Lisa que é difícil apontar o motivo pelo qual essas autoras escreviam sobre tais temas. Muitas mulheres no século XIX publicavam histórias de fantasmas porque elas vendiam bem, e essas escritoras precisavam sustentar a si mesmas e a suas famílias em um mundo no qual era difícil para uma mulher encontrar opções razoáveis de trabalho fora de casa. Mas eu acredito que essas autoras usavam o sobrenatural e o horror para falar sobre horrores reais que enfrentavam. Por exemplo, Charlotte Perkins Gilman escreveu *O papel de parede amarelo* para falar, a partir da perspectiva feminina, do tratamento inadequado e perigoso administrado às mulheres que sofriam de depressão e ansiedade na época. Além disso, acho que as experiências de violência e confinamento em ambientes domésticos frequentemente eram usadas em narrativas sobre casas assombradas.

P.: Somente em meados do século XX, com os esforços de reavaliação do cânone literário e a ascensão de estudos de

cunho feminista, foi trazido a lume o fato de que a literatura de autoria feminina foi, em grande parte, relegada ao esquecimento pela historiografia. Estudos como os de Ellen Moers, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, e Anne Williams, por exemplo, tentaram contornar essa falha optando por analisar as obras góticas, de terror e de horror de autoria feminina, e estudar suas características formais e principais temáticas. Esses estudos de orientação feminista ajudaram nas pesquisas e na concepção de *Monster, She Wrote? Se sim, como?*

L.: Melanie e eu discutimos bastante a Gilbert e a Gubar no processo de pesquisa para o *Monster, She Wrote*, especialmente *The Madwoman in the Attic*. Também recorreremos ao livro de Lynette Carpenter e Wendy K. Kolmar, *Haunting the House of Fiction*, que discute a ideia de que as histórias de fantasmas de autoria feminina, muitas vezes, contemplam a história oculta das mulheres que “assombra” o presente. *Cultural Haunting*, de Kathleen Brogan, também é um bom estudo sobre esse assunto.

M.: A antologia de Carpenter e Kolmar foi importante para a minha dissertação e a minha tese, assim como o livro da Kathleen Brogan. E acho que não é possível olhar para essas escritoras de horror — sobretudo se levarmos em consideração suas representações do “confinamento doméstico” e sua intensa consciência da fluidez das definições sociais de “loucura” — sem que se pense em Gilbert e Gubar. Acho que também temos que agradecer a mulheres como Elaine Showalter e Jane Tompkins, citando

apenas duas dentre inúmeras pesquisadoras cujos trabalhos começaram a abrir os cânones literários americano e inglês para as escritoras que foram ignoradas.

P.: Vocês organizaram um livro sobre Shirley Jackson (ANDERSON & KRÖGER, 2016), no qual chamam a atenção para o fato de que “A loteria” monopolizou a crítica e os leitores, e que, embora tenha feito da autora um nome conhecido na literatura de horror, relegou suas outras obras a um “pequeno nicho dos estudos literários” (p. 3). Um aspecto interessante em “A loteria” é a caracterização das crianças dos Hutchinson e a forma como elas participam e reagem ao ritual. Essa ideia de “crianças monstruosas” acabou se tornando um *tópos* importante no fim dos anos 50 e nos anos 60 na literatura de autoria masculina. Além disso, “loucura e domesticidade”, dois dos temas amplamente explorados por Shirley Jackson, também foram posteriormente apropriados por autores do sexo masculino. Vocês poderiam falar um pouco do legado literário de Shirley Jackson e de sua relação com a ficção de horror masculina?

L.: Eu não sei bem se isso responde à pergunta, mas Shirley Jackson é a rainha do horror, em particular, do horror que nós temos hoje, porque muito do que vemos agora se deve a ela. Stephen King, em vários livros e entrevistas, citou-a como uma de suas principais influências. Não creio que teríamos um livro e, mais tarde, um filme como *O iluminado* sem *A assombração da Casa da Colina*. Ambos tratam de temas como pais e mães (em particular, os homens) que se tornam perigosos; crianças com

ligações psíquicas e espaços domésticos isolados e sinistros. Eu acho difícil citar uma casa mal-assombrada, na literatura ou no cinema, que não tenha sido minimamente influenciada pela Casa da Colina. Ela foi o protótipo da casa assombrada moderna!

M.: O meu romance favorito da Jackson é *A assombração da Casa da Colina*. Ele funcionou como uma virada na literatura americana das narrativas sobre casas mal-assombradas de Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Henry James. Jackson concentra sua prosa nos pensamentos e experiências femininos, ao contrário da ficção de Poe e Hawthorne. Ao mesmo tempo, ela mantém o *trópos* de ambos da casa disfuncional da família patriarcal e acrescenta um pouco da ambiguidade psicológica do James. As passagens em que ela descreve a casa como uma entidade malévola são incríveis. E como a Lisa mencionou, os escritores que vieram depois tiveram que lidar com o conjunto de sua obra. *Hell House—A casa infernal*, de Richard Matheson, é uma resposta mais visceral e violenta ao *Casa da Colina*, que se concentra sobretudo nos personagens masculinos, mas ainda tem as marcas registradas de Jackson: um lugar maligno e trauma psicológico. Eu acho que “A loteria” é fascinante porque é ao mesmo tempo conto mais reconhecido dela e o mais detestado. Ruth Franklin conta como Jackson e a *The New Yorker* foram inundadas de cartas de leitores confusos e/ou irritados. Acho que Jackson causou tanta perturbação porque ela botou o dedo nas feridas de sua época, e sabia que o horror muitas vezes vem do que nós identificamos como seguro e familiar.

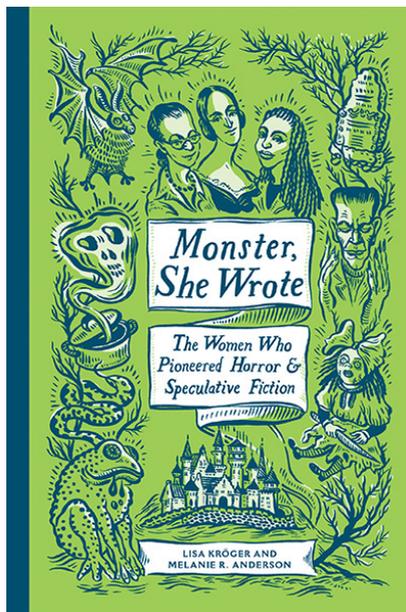
P.: Lisa Kröger e Melanie R. Anderson, nós gostaríamos de agradecer por vocês terem respondido às nossas perguntas.

Vocês poderiam falar brevemente sobre os próximos livros, *Nightmare Flower* e *The Women of Weird Tales* (publicados por Valancourt Books)?

L.: Eu escrevi a introdução para *Nightmare Flower*, uma coletânea de contos de Elizabeth Engstrom. As histórias da Engstrom são maravilhosas, e sempre me surpreendeu o fato de seu nome não ser mais conhecido. O modo como ela escreve me lembra dos contos de fadas originais, não os da Disney, com animais falantes, mas os contos de fadas tais como eram — histórias nas quais as meias-irmãs da Cinderela cortam os dedos e os calcanhares para caberem no sapatinho de vidro antes de terem os olhos arrancados no casamento da Cinderela com o príncipe. Esses contos de fadas tinham elementos de horror de verdade! As histórias da Engstrom têm a mesma mistura de fábula, magia e horror para mim. Eu adoro. São histórias perfeitas para serem lidas próximo a uma lareira, enrolada em um cobertor e com uma xícara de chá.

M.: Obrigada a vocês! É ótimo poder falar sobre esse tema. Eu escrevi a introdução para a antologia *The Women of Weird Tales*, que inclui contos de quatro mulheres que escreveram para a revista *Weird Tales*, entre 1920 e 1950: Everil Worrell, Mary Elizabeth Counselman, Grege La Spina e Eli Colter. Quando escrevemos *Monster, She Wrote*, foi um desafio pesquisar sobre as autoras das *pulp magazines*, pois as revistas não eram feitas de um material para ser conservado por muito tempo, e essas mulheres não costumavam compartilhar muitas informações pessoais. Elas estavam preocupadas em publicar histórias e não necessariamente em criar um currículo. Fico

muito contente por ver essa antologia ser lançada no mundo todo. Nós ficamos muito empolgadas quando a Valancourt Books decidiu criar uma série inspirada em *Monster, SheWrote!*



REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Melanie R.; KRÖGER, Lisa (Eds.). *Shirley Jackson, Influences and Confluences*. Londres; Nova York: Routledge, 2016.
- ANDERSON, Melanie R.; KRÖGER, Lisa. *Monster, She Wrote*. Philadelphia: Quirk Books, 2019.
- MAGALHÃES, Valentim. Cartas a uma senhora. In: MAGALHÃES, Valentim. *Bric-à-brac*. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert. p. 153-196, 1896.
- SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017.

 ABUSÕES