



# “A mania do horrível”: o grotesco e a Primeira Guerra Mundial na literatura brasileira

Júlio França

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>

E-mail: [julfranca@gmail.com](mailto:julfranca@gmail.com)

Daniel Augusto P. Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1804-0508>

E-mail: [daniel.augustopsilva@gmail.com](mailto:daniel.augustopsilva@gmail.com)

## RESUMO

Partindo da perspectiva das poéticas do mal — uma investigação de cunho teórico e historiográfico dedicada aos modos artísticos de representação e de expressão literárias dos aspectos mais sombrios e perturbadores da experiência humana —, o artigo descreve o impacto que os grandes conflitos bélicos novecentistas, sobretudo a Primeira Grande Guerra, tiveram sobre as narrativas literárias brasileiras das primeiras décadas do século XX. O objetivo é demonstrar como as transformações na percepção dos avanços científicos e tecnológicos — de enaltecidos motores do progresso a temidas ferramentas de extermínio — impactaram a criação literária. Nossa hipótese é a de que o grotesco foi a principal estratégia artística para dar conta de uma percepção de irracionalidade e absurdo que permeou o período. Para ilustrar o argumento, apresentamos passagens de obras de Coelho Neto, João do Rio, Alfredo Taunay, Júlia Lopes de Almeida, Gustavo Barroso, Mário Sette e Afonso Schmidt.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira; Século XX; Primeira guerra mundial; Grotesco.

## “The craze for the horrible”: the grotesque and the First World War in Brazilian Literature

### ABSTRACT

Through the perspective of the poetics of evil — a theoretical and historiographical investigation of the artistic modes of literary representation and expression of the darkest and most disturbing aspects of human experience —, the article describes the impact that the great 20<sup>th</sup> century war conflicts, especially World War I, had on Brazilian literary narratives of the century's first decades. The main objective is to demonstrate how changes in the perception of scientific and technological advances — from praised engines of progress to feared tools of extermination — impacted literary creation. Our hypothesis is that the poetics of the grotesque were the main artistic strategy to encompass a perception of irrationality and absurdity that permeated the period. To illustrate our argument, we present excerpts from works by Coelho Neto, João do Rio, Alfredo Taunay, Júlia Lopes de Almeida, Gustavo Barroso, Mário Sette, and Afonso Schmidt.

**KEYWORDS:** Brazilian literature; 20<sup>th</sup> century; World war I; Grotesque.



## 1. As guerras e as poéticas do mal

Se aceitamos as epopeias homéricas como fundadoras da ficção ocidental, precisaremos admitir que as guerras são onipresentes desde as mais remotas criações literárias. Sob nossa perspectiva de estudo, a das poéticas do mal — modos artísticos de representação e de expressão literárias dos aspectos mais sombrios e perturbadores da experiência humana (cf. França e Silva, 2022) —, não surpreende que o tema da guerra seja tão recorrente: afinal, poucos eventos humanos têm potencial tão disruptivo, violento e devastador quanto os conflitos bélicos — seja no plano dos indivíduos, seja no plano das sociedades.

Tomemos como exemplo uma das mais influentes poéticas do mal da modernidade, o gótico literário. Ainda que os primeiros romances de Walpole, Radcliffe, Lewis e Maturin se caracterizem por tramas que exploram relações familiares, não se pode perder de vista que as guerras forneceram um contexto sócio-histórico para o desenvolvimento da literatura gótica (cf. Monnet e Hantke, 2016, p. i), que nasce na esteira do fim daquela que muitos historiadores chamam de a primeira guerra global — a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), que envolveu França, Grã-Bretanha, Espanha, Prússia, Rússia, Áustria, Suécia, Índia e a Confederação Iroquesa, e deixou em torno de um milhão de mortos.

Se o gótico literário foi, portanto, “forjado no cadinho da guerra” (Wright, 2013, p. 12), a observação é também válida para outras poéticas do mal no período ao qual se volta este artigo: quando os horrores da Primeira Guerra começavam a evanescer da memória do mundo nos *roaring twenties*, a literatura contribuiu para frear o processo de amnésia coletiva reavivando os traumas do último conflito. *Paga de soldado* (1926), de William Faulkner, *Nada de novo no front* (1929), de Erich Maria Remarque, *Soldados rasos* (1930), de Frederic Manning, e *Viagem ao fim da noite* (1932), de Louis-Ferdinand Céline, são apenas alguns entre tantos outros exemplos possíveis de romances que se valeram dos recursos expressivos das poéticas do mal para lidar com os muitos horrores da guerra.

Há, contudo, na esteira do fim da Primeira Grande Guerra, uma alteração importante nos modos de narrar a experiência bélica. Nossa hipótese de trabalho é a de que as transformações cognitivas e epistêmicas do início do século XX fomentaram uma mudança radical no entendimento de quais eram os perigos que ameaçavam os indivíduos e as sociedades, impactando, consequentemente, as características dominantes das poéticas do mal no período. O objetivo de nosso artigo é demonstrar, em linhas gerais, por que e como isso ocorre, apresentando primeiro as causas culturais desse fenômeno; depois, seus efeitos na reflexão sobre a literatura; e, por fim, sua manifestação em fragmentos da literatura brasileira do período.

## 2. O espírito de época

Durante o século XIX, não era incomum, entre artistas e intelectuais, considerar a guerra um acontecimento auspicioso: “A guerra ‘amplia a mente de um povo e eleva seu caráter’, escreveu Alexis de Tocqueville. Era ‘a própria vida’, segundo Émile Zola; ‘o alicerce de todas as artes [...] [e] das virtudes e faculdades sublimes do homem’, escreveu John Ruskin” (Pinker,

2018, p. 204). No século XX, nos anos que antecederam a Primeira Guerra, o quadro não era muito diferente:

“Felizes os que morreram numa guerra justa, felizes as espigas maduras e os trigos ceifados!” [Charles Péguy]; e Guillaume Apollinaire suspirava: “Ah, meu Deus! Quão bonita é a guerra, com os seus cânticos e os seus longos descansos!”; em Viena, Robert Musil enternecia-se: “Como a guerra é bela e fraternal”; e o próprio fundador da psicanálise, Sigmund Freud, deixou-se dominar pelo id, prometendo “dar toda a sua libido à Áustria-Hungria” (Poliakov, 1985, p. 131).

A disseminação da crença no papel progressista dos conflitos bélicos pode ser compreendida como resultado da assimilação enviesada de algumas das principais ideias filosóficas e científicas do período: a tese darwiniana da seleção natural, que, ao ser interpretada como a lógica da sobrevivência do mais forte, gerou o entendimento de que a luta violenta é uma força vital da natureza; e a dialética hegeliana, que, incorporada na hipótese da luta de classes marxista, acabou por dar ensejo à noção de que os conflitos de classe violentos eram motores da história e caminhos para uma sociedade mais justa.

Essa amálgama de ideias está na raiz do militarismo romântico, que, entrelaçado com o éthos de sangue e solo nacionalista, redundará no principal combustível da Primeira Grande Guerra. A crença de que “um país só poderia cumprir seu destino como um Estado soberano etnicamente purificado” (Pinker, 2018, p. 205) será bem-sucedida especialmente na Alemanha, onde o pessimismo cultural de Schopenhauer, Nietzsche, Burckhardt e Simmel preparara o terreno em que germinaria o pensamento de que “só das cinzas de um cataclismo redentor poderia nascer uma nova ordem heroica” (Pinker, 2018, p. 205).

Quando, por fim, os muitos ímpetos nacionalistas se chocaram em 1914, vários intelectuais e artistas europeus saudaram a guerra com esperança e entusiasmo — alguns até se alistaram como voluntários. Vislumbrava-se no campo de batalhas “o caminho privilegiado para a ‘salvação’ da humanidade” (Mattos, 2002, p. 55): o mundo como o ser humano conhecera estava chegando ao fim, e essa velha civilização decadente precisava ser destruída para que uma nova afluísse. A guerra não somente estimularia o florescimento de uma civilização menos materialista e mais espiritualizada, como também tinha potencial para renovar a fatigada arte herdada do Oitocentos, ao fornecer experiências extremas que fomentariam novos modos expressivos.

Geograficamente distantes dos *fronts* de combate, mas atentos às notícias que enchiam as páginas dos periódicos nacionais, escritores brasileiros também identificaram alguns aspectos positivos na guerra. Em prefácio a um livro de crônicas de Castro Menezes, Coelho Neto (1917, p. v) saudaria o cronista com um talentoso aedo, cujo trabalho lhe revelara “o lado estético” do conflito e a “beleza da catástrofe”. Embora ciente da brutalidade dos combates, o maranhense confere uma dimensão heroica aos conflitos, aspirando que seus contemporâneos retratassem os embates como Homero o teria feito. Valorizando a capacidade de Menezes de retratar as intensas emoções dos episódios bélicos, ele conclui: “a guerra é bela e grandiosa” (Coelho Neto, 1917, p. vi).

João do Rio, outro nome influente das letras brasileiras do início do século XX, também saudou as mudanças fomentadas pelo conflito mundial:

Eu considero a grande guerra o renovamento do mundo. Eu considero a grande guerra o momento em que o homem torna a se ver homem, com os profundos encargos da sua herança. Não há mais futilidades. Os elementos virtuais explodem a irradiação do patriotismo (Rio, 1917, p. 188).

Para o escritor, a guerra traria um “extraordinário exemplo e [uma] lição profunda” (Rio, 1917, p. 180) sobre a importância do sentimento patriótico, permitindo que a futilidade humana cedesse espaço à nobreza contida no esforço heroico de defesa das nações:

De repente, porém, a guerra, a horda bárbara, o castigo. E filósofos, sábios, malandros, políticos, homens brancos, mulheres, inteligências, ignorâncias, o tango universal sentiram o ímpeto da marcha, o amor coletivo pela sua pátria, pela sua raça, pela obra dos antepassados que é preciso conservar. Cada criatura cética, desencantada, voraz ou perversa, ardia n’alma a necessidade heroica, a mesma necessidade. As opiniões mudaram como nas mágicas. A humanidade, despojada de vaidade, desvestida de futilidade, ressurgiu no estridor da batalha. Como na Lacedemônia, as mulheres dizem aos filhos: morre ou volta vitorioso. O erro é lavado em turbilhões de sangue. E um grande sopro de amor viriliza o mundo (Rio, 1917, p. 181).

Bastariam, contudo, os primeiros relatos expressivos da carnificina do campo de batalha para uma mudança de entendimento geral do sentido da guerra. A experiência traumática do *front* traria não apenas uma temática e um *páthos* novos ao campo artístico, mas destruiria

[...] toda e qualquer aura de heroísmo ligada ao combate e à morte no campo de batalha. Muitos dos poetas que foram para o *front* ainda eram animados por um anelo de heroísmo; no entanto, essa dimensão dissipar-se-á ao verem a violência inumana mecanicamente arrasadora da guerra de trincheiras, na qual a figura do inimigo se volatiliza no aparato bélico moderno e deixa como rastro apenas um silêncio que traduz a impossibilidade de narrar a própria experiência vivida (Lages, 2002, p. 168).

O amplo apoio de primeira hora à guerra se transformou, em muito pouco tempo, em revolta, estimulando a multiplicação de movimentos pacifistas e a retomada de uma crítica cultural atenta aos problemas sociais e existenciais da época, a saber: o excesso da racionalização; a mecanização e a industrialização progressivas; a perda dos valores religiosos; a degradação das condições de vida nas grandes metrópoles; etc.<sup>1</sup>

No Brasil, essa mudança de atitude pode ser observada nos outrora simpáticos à guerra Coelho Neto e João do Rio. A denúncia do horror do conflito fica bastante evidente em crônicas reunidas em *Às quintas* (1924). Em “*Louragan*” — em francês, “o furacão” —, o escritor maranhense descreve, com recursos expressivos típicos das poéticas do mal, um cenário de devastação, em que as lavouras serão prejudicadas pelo solo infecto pela guerra:

<sup>1</sup> O espírito bélico seguiria vivo no ideário fascista. Mussolini assegurava que a guerra era para o homem o que a maternidade era para a mulher, e a destruição dos corpos nos campos de batalha era apenas a forma pela qual a masculinidade fascista se realizaria (cf. Nazário, 2002, p. 24-29). No presente artigo, porém, vamos nos centrar nos efeitos imediatos da Primeira Grande Guerra, pois os antecedentes da Segunda Grande Guerra envolveriam outros elementos históricos e artísticos.

São os resíduos da catástrofe que sobem à tona e, durante muito tempo ainda, as safras virão nutridas de sangue, crescendo sobre estilhaços e ossadas, e muita semente perecerá esmarrida, por ter caído não em torrão fecundo, mas em aceiro bélico, que se entranhou onde só devera penetrar o germen produtor das messes (Coelho Neto, 1924, p. 41-42).

O escritor estabelece uma comparação entre essa natureza corrompida e a literatura do momento. Definida pelo escritor como um “crime, o mais tremendo, doloroso e infame cometido contra a Humanidade”, a guerra teria gerado uma “literatura rubra” (Coelho Neto, 1924, p. 42), resultado direto dos traumas da guerra, e que, portanto, não poderia ter outra característica senão o ódio. Tal produção denunciaria os terrores do conflito e suas causas, em geral atribuídas à exploração financeira, à ganância material e a um falso patriotismo. Como exemplos, cita obras de escritores que participaram do conflito — *Le Feu* (1916), de Henri Barbusse, e *L'Ouragan* (1920), de Florian-Parmentier. O segundo romance, além de suscitar o título da crônica, é bastante elogiado por Coelho Neto (1924, p. 48), que o descreve como “livro apocalíptico, poema evangélico cheio da justa indicação do Espírito contra os incitadores do assassinio em massa”.

João do Rio também revela uma mudança em seu entendimento da guerra nas reportagens e crônicas compiladas em *Na Conferência da Paz* (1919-1920), livro derivado de sua ida à Europa para acompanhar as discussões e os tratados de paz do pós-guerra. Apesar de ainda conferir destaque ao patriotismo — o qual chama de “grande ideia nutriz e agregadora” (Rio, 1920, p. 39) —, sua percepção do futuro da humanidade não é das mais otimistas, pois identifica uma “confusão tremenda do mundo após a guerra” (idem, p. 38). O escritor acredita que não faltaria muito tempo para uma nova conflagração irromper, e a próxima guerra seria motivada, como as outras, pela ambição e pelo desejo de lucro dos que denomina como “financistas” (idem, p. 19). Em diferentes momentos dos textos, João do Rio expressa sua descrença na suspensão definitiva das hostilidades entre os países, pois eles continuariam sem rumo e sem a liderança de figuras realmente patrióticas.

### 3. A guerra, a crise da razão e o grotesco

A súbita mudança de percepção sobre o sentido das guerras pode ser mais bem compreendida se pensada em relação à crise da razão do início do século XX. Ao fim da Primeira Guerra — quando se tornou mais evidente que o desenvolvimento científico e o das condições de vida da humanidade não se davam *pari passu* —, a crença cega no progresso ilimitado, tão característica do espírito oitocentista, estava seriamente abalada (cf. Arendt, 2023, p. 42-43). As atrocidades patrocinadas pela ciência nas trincheiras da última guerra romântica pareciam confirmar a visão catastrofista da História sustentada por Oswald Spengler em *A decadência do Ocidente* (1918) e reforçavam a sensação de que a prosperidade da técnica vinha acompanhada de um inevitável empobrecimento espiritual. O racionalismo científico dera vida a uma forma monstruosa de ciência, desumana — uma criatura que começava a se voltar contra seus criadores.

O crescente senso de desorientação que caracteriza a vivência moderna se manifestava de modo cada vez mais intenso. As antigas categorias de pensamento oitocentistas e as narrativas



que explicavam o papel do ser humano em um mundo de leis naturais objetivas não mais davam conta da singularidade das experiências do século XX, e se observa

[...] um crescente questionamento da capacidade de a modernidade [...] conduzir à redenção da humanidade — pois, apesar de suas promessas teóricas de um futuro de “liberdade, igualdade e fraternidade”, o que se observa é que uma grande quantidade de graves problemas não só não são resolvidos, mas recrudescem de forma considerável (Souza, 2002, p. 87).

No mesmo mundo onde os milagres tecnológicos propiciados pela ciência não paravam de maravilhar a todos, a desrazão se manifestava “na violência e na multiplicação de seus meios pela revolução tecnológica” (Celso Lafer *in* Arendt, 2023, p. 10). Mesmo entre os cientistas, a crença no poder da razão estava abalada: a possibilidade de que o mundo natural não se estruturasse como um cosmos ordenado era cada vez mais real. No campo da física, as leis claras e funcionais da mecânica newtoniana mostravam-se incapazes de explicar o que acontecia no universo caótico das partículas. Na matemática, as extravagantes novas ideias de infinito e de geometria não euclidiana atormentavam os que depositavam sua fé em uma Natureza capaz de ser apreendida pela força e elegância dos números.

Os trabalhos de Schwarzschild, Schrödinger e Heisenberg aprofundavam as consequências da teoria da relatividade geral de Einstein e produziam contradições lógicas e indeterminações — ou, o que era ainda pior, ideias aterrorizantes, como a da existência de buracos negros, enormes vazios sem forma, inescapáveis, capazes de engolir o próprio universo. Onde outrora reinavam as estáveis relações causais, imperava agora a incerteza em um mundo que parecia obedecer a regras incognoscíveis.

No nível quântico, as coisas pareciam não ter propriedades intrínsecas, e se comportavam simultaneamente como ondas e como partículas. Suas localizações no tempo e no espaço não podiam ser determinadas, e era o ato humano de medir que as tornavam “objetos”. Em outras palavras, era como se não houvesse objetos, mas apenas possibilidades, até que a intervenção da observação se desse. Consequentemente, um forte subjetivismo invade o campo científico: de uma hora para outra, nem a matéria era mais tão sólida quanto antes. A realidade havia se tornado grotesca.

No campo artístico, o choque cognitivo desencadeado pelo advento da Primeira Grande Guerra abalou os modos de criação das obras literárias, sobretudo aqueles fundados em uma concepção realista da literatura. As técnicas literárias herdadas do século anterior não eram capazes de tornar inteligível um mundo agora percebido como potencialmente irracional e absurdo. Escritores tinham diante de si o desafio de narrar um mundo que sucumbia aos regimes totalitários, aos flagelos das epidemias, às guerras incrementadas pela tecnologia — todas situações extremas vivenciadas pela humanidade na primeira metade do século XX. Eram desafios sobretudo porque confundiam os narradores em relação à compreensão de suas causas. A dificuldade em dar conta de eventos contra os quais as experiências, sensibilidades e memórias pouco valem caracteriza muitos narradores da primeira metade do século XX.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Para um comentário sobre como as transformações do mundo moderno e a barbárie da guerra geraram uma redução na capacidade humana de comunicar suas experiências, ver Walter Benjamin (1994, p. 115).

Na literatura, uma tendência imediatamente perceptível é a ascensão de um subjetivismo que substituiu a representação naturalista pela ênfase na expressão da ansiedade e da angústia humanas. Não por acaso, alguns recursos narrativos exaustivamente explorados foram os que fizeram com que a realidade se instalasse na consciência íntima dos narradores, libertando a narração das convenções realistas anteriores: “o ‘fluxo da consciência’ (Virginia Woolf), a criação de uma nova linguagem baseada em trocadilhos e palavras-valise (Joyce), o estilo telegráfico (Oswald de Andrade) e a representação neutra do real (o *nouveau roman* francês)” (Perrone-Moisés, 2016, p. 45).

No campo das poéticas do mal, a questão foi bem colocada por Virginia Woolf no artigo em que compara os ingênuos temores que assombravam os leitores de Ann Radcliffe com os terrores de sua era: “Hoje em dia nós tomamos café com um banquete de horror mais rico do que o servido a eles durante doze meses. Estamos cansados da violência e suspeitamos do mistério” (Woolf, 2024, p. 277). Testemunhando sobre a experiência de viver em uma época em que as atrocidades eram rotineiras, ela admite que “os nervos modernos são imunes ao deslumbramento e ao terror” (Woolf, 2024, p. 277). Os escritores que quisessem horrorizar seus leitores precisariam encontrar novos métodos.

Para recuperar a capacidade da literatura de chocar seu público e, ao mesmo tempo, expressar a percepção de um mundo cada vez mais incompreensível, o grotesco se mostrou bastante útil aos ficcionistas do período, e não por acaso: como aponta Marion Fleischer (2002, p. 69-70), a arte grotesca “se verifica com ênfase especial em fases de crise e de temores existenciais”. Trata-se, afinal, de uma poética que promove, em graus variados, a justaposição de aspectos horríficos e risíveis — tanto na descrição de figuras quanto na narração de ações — a fim de representar um universo terrível e, muitas vezes, ilógico (cf. Silva, 2023). Dessa forma, o grotesco gera a sensação de que “nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações” (Kayser, 1986, p. 40).

A Primeira Guerra Mundial foi um dos grandes momentos de eclosão e “desenvolvimento da sensibilidade grotesca”, pois “o absurdo e a fuga do sentido se tornam, nessa ocasião, *concretos, diretamente palpáveis*, e o *horror, cotidiano*” (Astruc, 2010, p. 32-33, tradução nossa). Diante de uma realidade que se apresenta não apenas como “feia”, mas fundamentalmente avessa a qualquer tentativa de conserto, essa poética surge como instrumento de descrição, de reflexão crítica e de repúdio:

[...] a imagem grotesca, desfigurando as proporções naturais, exagerando determinados aspectos até as raias do monstruoso, dissolvendo as relações familiares [...] que habitualmente existem entre os objetos, e refletindo o mundo à semelhança de um espelho convexo, embrenha-se para além das aparências sensoriais e penetra as camadas mais profundas da realidade. O grotesco expõe [...] a face de um mundo minado por energias negativas, e a dimensão inquietante, por vezes demoníaca, da existência (Fleischer, 2002, p. 71).

O grotesco se ofereceu, ainda, como um modo de lidar com um senso de perdição cósmica que se seguiu ao fim da Primeira Grande Guerra. Observa-se muitas vezes um tom evocativo,

profético, de um cataclismo final, de artistas que se viam “à beira do abismo e pressentiam angustiados a aproximação da catástrofe que em breve arrastaria o mundo ao caos” (Fleischer, 2002, p. 78). Em muitos textos, tal cenário apocalíptico é acompanhado de uma comicidade mórbida, pois o riso sardônico é a única resposta possível ante a falta de sentido do mundo.

#### 4. Representações da guerra na literatura brasileira

Seria possível imaginar que a Primeira Guerra estivesse inteiramente ausente das letras brasileiras das décadas iniciais do século XX, tendo em vista a participação pontual do país no conflito. A observação do *corpus* literário nacional aponta, contudo, para outra direção. Embora não tenha adquirido a mesma centralidade que alcançou nas produções europeia e norte-americana, o tema não passou ao largo de nossos ficcionistas.

Questões suscitadas por disputas armadas em geral — a falta de sentido da violência, os limites da crueldade humana, os perigos enfrentados pelos combatentes, a desolação e o luto das famílias — já se faziam presentes em textos anteriores a 1914, que ainda reagiam a eventos oitocentistas, como a Guerra do Paraguai (1864-1870), a Revolta da Armada (1893-1894) e a Guerra de Canudos (1896-1897). A representação literária de eventos históricos brutais não era, portanto, uma novidade para os escritores no Brasil.<sup>3</sup>

Tomemos por exemplo *A retirada da Laguna* (1871), de Alfredo Taunay, romancista que participou do conflito e descreveu o campo de batalha como um *locus horribilis* forjado não apenas pelos embates, mas também pela fome e moléstias que assolavam as tropas. O escritor investe na desumanização geral causada pelo conflito — ainda que tenda a descrever com maiores detalhes os atos brutais que são cometidos contra os brasileiros, ou os perpetrados pelos indígenas que compunham as tropas nacionais. De forma geral, a narração, não obstante lamentar os horrores da guerra, sustenta uma visão heroica do conflito, tomado como “sacrifícios indispensáveis à sólida garantia da paz” (Taunay, 2011, p. 31).

Anos mais tarde, o conto “Pela pátria” (1903), de Júlia Lopes de Almeida, exploraria os terrores de outro episódio bélico brasileiro. Nele, acompanhamos o sofrimento de D. Catharina, uma viúva que lamenta o destacamento de seus dois filhos para um conflito civil — possivelmente a Revolta da Armada. Com o foco narrativo centrado nos sentimentos e pensamentos da protagonista, a narração não coloca em primeiro plano a violência dos enfrentamentos, mas sim a angústia de uma mãe durante a guerra. A preocupação com o destino dos filhos faz D. Catharina repudiar a própria ideia de nação: “[...] odiava a terra em que nascera e que lhe roubava agora os filhos, e execrava ainda mais os homens e a lei e tudo! [...]. A honra? O brio da nação? Palavras! Ela não sabia senão que amava os filhos [...]” (Almeida, 1903, p. 208).

Ensimesmada “numa abstração de louca” (idem, p. 210), D. Catharina afasta-se da realidade objetiva, e sua apatia contrasta com os sons dos enfrentamentos, que se aproximam cada vez mais de sua casa, reforçando o aspecto terrífico da história. Quando João, um de seus filhos,

<sup>3</sup> Para um estudo mais amplo das relações entre o tema da guerra e a literatura brasileira, ver Silva (2009).

retorna ao lar, D. Catharina descobre que seu outro filho fora assassinado pelo próprio irmão. Ao lhe questionar sobre os motivos do fratricídio, ouve como resposta: “pela pátria!” (idem, p. 213). Em desespero, a mulher o compara a Caim e o renega.

Dias depois, quando for informada que João também está morto, a protagonista reagirá em uma cena característica do tom melodramático gótico. Evocando os filhos como fantasmas — “julgo ver ao longe os espectros dos filhos, com os braços hirtos, muito erguidos para o céu inclemente e as bocas articulando sem voz, num esforço medonho: ‘Pela pátria! Pela pátria!’” (idem, p. 215) —, D. Catharina, insana, com o vento a agitar o xale preto que se “abria em asas de corvo” (idem, p. 215), responderá: “Calai-vos, ingratos! A pátria sou eu!” (idem, p. 215). O desfecho merecerá do narrador uma admoestação — a reação patética da protagonista é descrita como “egoísmo materno” (idem, p. 215) —, em uma sutil reprimenda à mãe incapaz de perceber a dimensão heroica e patriótica dos atos de guerra.

Quando os relatos jornalísticos da brutalidade da Primeira Guerra se multiplicam, o equilíbrio da balança entre os valores patrióticos e os humanitários começa a mudar. No ensaio “A mania do horrível”, Gustavo Barroso nota como o conflito propiciaria um contexto ideal para a representação de experiências negativas nas artes: “A grande conflagração é uma epopeia de horrores inconcebíveis. Os amantes de tais sensações têm com que se fartar. [...] Renascerá na arte, talvez, a ‘Dança Macabra’ dos retábulos medievais” (Barroso, 1917a, p. 20).

Refletindo sobre a persistência do horrível na arte, Barroso (1917b, p. 229) observa, em “Velhas armas, novas armas”, como as disputas entre os povos parecem se eternizar: “À guerra se pode aplicar o velho aforisma da natureza: nela nada se perde e nada se destrói, tudo se transforma”, e “a mania do horrível” existe porque a história continua repleta de episódios brutais. Sob o pseudônimo de João do Norte, o escritor associaria essas duas ideias numa crônica veiculada na revista *Fon-Fon* em 1925. Se, antes, ele considerava a “mania do horrível” nas artes como um fruto de “desvairamentos” — atraentes sobretudo para as mulheres, supostamente mais inclinadas para “os mistérios e os contrastes horrendos” (Barroso, 1917a, p. 17, 20) —, o cronista agora não se furta a utilizar das poéticas do mal para retratar os efeitos da guerra. As trincheiras são descritas como um espaço infernal, onde se unem o medo da morte e a percepção de colapso civilizacional:

Muitas almas não resistiram à atmosfera de angústia e de morte das trincheiras, ouvindo, ao lento perpassar das horas, o metódico disparar dos tiros de barragem, o estalar de metralhadoras e de granadas, horrível rumor de máquinas de costura, o ruído das saps, o chiar dos sinais telefônicos, as detonações dos grandes canhões e a explosão das marmitas; sentindo o aflato dos cadáveres próximos, o cheiro das poças de sangue coagulado, das pólvoras químicas, e o acre odor dos gases asfixiantes que se avizinham em grandes nuvens lentas; vendo o combate dos aviões nos ares, as parábolas fumacentas dos obuses sobre sua cabeça e o andar balanceado dos tanques; sempre à espera da morte e a presenciar a morte, numa contínua tensão formidável de espírito, sob a influência do sentimento de que um grande terremoto abalava a civilização. O medo alimenta e dá corpo à tensão nervosa [...]. Surge, então, a fatal dança macabra (Barroso, 1925, p. 22).

Referindo-se aos traumas provocados pelo conflito mundial — aos muitos casos de perturbações nervosas dos soldados, “uns com tiques exagerados; outros, perda da memória, [...]

hemiplegias, paraplegias, monoplegias, excitações, contraturas, temores, convulsões” (idem, p. 22) —, ele descreve, por fim, a “dança de São Vito”, transtorno neurológico observado em alguns ex-combatentes que, incapazes de controlar os movimentos de seu corpo, exibiam espasmos grotescos — simultaneamente horríveis e risíveis. Barroso recupera assim a analogia outrora empregada entre as catástrofes da guerra e a alegoria medieval da dança macabra.

Os aspectos grotescos da Primeira Guerra também são o objeto de *Ao clarão dos obuses* (1917), volume de contos assinado por Mário Sette. Escrito enquanto o conflito ainda ocorria na Europa, o livro não deixa dúvidas acerca do engajamento do escritor: é uma edição da Liga Pernambucana Pró-Aliados, e seu autor permitiu sua tradução “nas línguas dos países aliados, em prol da Cruz Vermelha” (Sette, 1917, p. 140, tradução nossa). Um dos contos, “Adeus”, é dedicado “aos filhos da França que, deixando as suas tendas de trabalho em terras de Pernambuco, se foram para o ‘front’ defender a Civilização” (idem, p. 129). No prólogo, Sette (1917, p. 5-6) afirma ainda que aceitou publicar suas “flores sem brilho” após alguém lhe ter pedido uma obra “para os que sofrem, em prol dos oprimidos, em favor dos que trazem luto...”

As vinte e três narrativas que compõem o livro têm por cenário principal o continente europeu, sobretudo os *fronts* em cidades francesas. Em geral, são histórias curtas que se estruturam em torno de algum episódio dramático capaz de despertar a empatia dos leitores — pais que tentam proteger seus filhos de bombas e tiros, igrejas destruídas por obuses, moradores da Alsácia que veem suas terras dominadas pelos inimigos, trocas de telegramas entre os combatentes e seus parentes. Embora a narração esteja frequentemente atenta aos campos de batalha, são os dramas humanos que detêm a atenção do escritor.

As poéticas do mal são mobilizadas em diversos contos de Sette, especialmente quando se deseja criar uma ambientação soturna e indicar a brutalidade das tropas adversárias: “Numa choupana uma velhinha estava amarrada, seminua, com os cabelos alvos maculados de sangue coalhado... Haviam-na vergastado, trazia os seios ressequidos, cheios de gilvazes, as faces retalhadas, o olhar desvairado, atitudes de demente...” (Sette, 1917, p. 22-23). A ênfase na violência sofrida pela mulher prepara a reviravolta melodramática do conto, quando um desertor descobre que a mulher em questão era a sua mãe. A revelação serve como um louvor ao patriotismo e uma lição de moral, pois a covardia é a causa maior daquela tragédia: “Na tua fraqueza esqueceste que a Pátria é também o nosso lar, os nossos pais, os nossos filhos... Foste egoísta e tens o castigo” (idem, p. 23).

O conto “Troféus” demonstra como os testemunhos de guerra desempenharam um papel fundamental para o dimensionamento dos horrores, muitas vezes inverossímeis em razão de sua extrema desumanidade. Um personagem conta a um amigo o que viu em suas viagens pela Europa. O ouvinte, contudo, revela sua dificuldade “em acreditar de todo nesses telegramas inauditos falando em mulheres de seios decepados e crianças com as mãos acutiladas” (idem, p. 38). A narração — entrecortada, de modo a transparecer que a dimensão grotesca e absurda da experiência dificulta a própria comunicação — investe na brutalidade da violência contra crianças e moças:

Velou as pupilas dilatadas pelo terror; quando as desvendou de novo, tremendo nos lábios os vocábulos, concluiu rapidamente, numa vertigem de frases, como a sentir o horror da narração a poluir-lhe a alma:

— Eu as vi, sim, meu amigo. [...]. Eu vi as raparigas com duas rosáceas de sangue, com dois discos chagados, onde outrora eretilizavam-se os mamilos — fontes lácteas da vida. Eu vi as criancinhas com os bracitos mutilados, agitando os pulsos amputados, estendendo-os para nós como que a mostrar o ultrage supremo. Eu as vi... (Sette, 1917, p. 39).

Os horrores da Primeira Guerra continuariam impactando a literatura brasileira ao longo dos anos 1930. No drama *Carne para canhão*, de viés comunista e anti-imperialista, Afonso Schmidt (1934) denuncia os capitalistas como culpados pelo conflito, pois teriam se aproveitado da desordem mundial para aumentar seus lucros. A lembrança dos *fronts* e das trincheiras funciona como um ponto de comparação para as próximas conflagrações, que se anunciavam ainda piores: “[...] o ciclo de fogo e ferro se levanta para varrer o mundo, como ontem, ou melhor, infinitamente mais trágico do que em 1914” (Schmidt, 1934, p. 6).

A perspectiva de um novo enfretamento global leva o escritor a se valer das mesmas imagens grotescas que caracterizaram a produção literária sobre a Grande Guerra. O incremento da capacidade bélica produziria um cenário de ampla destruição, a tal ponto que os indivíduos conseguiriam apenas rir diante de uma experiência tão desumana e que parecia se repetir:

[...] as guerras de hoje não respeitarão fronteiras, pois o alcance dos canhões, o voo das esquadras de aeroplanos, a expansão dos gases e dos bactérios desconhecem as linhas geográficas e as bandeiras nacionais. Não alimentarão coisa que se pareça com sentimento humano. [...] Os formigueiros humanos das cidades serão aniquilados com os formicidas dos gases fulminantes (Schmidt, 1934, p. 7).

## 5. Considerações finais

A debacle do paradigma natural-científico oitocentista, ao exigir outro modo de entendimento do mundo, e, conseqüentemente, novas formas de criação artística, afetou as poéticas do mal no período entreguerras. Se, durante o século XIX, o gótico foi a linguagem artística adequada para lidar com os terrores de um passado que se recusava a morrer e projetava seus fantasmas sobre o presente, o século XX encontrou no grotesco o dispositivo literário para enfrentar a ansiedade de um novo medo: o do futuro que se erguia distópico, irracional e absurdo.

Ao longo do período entreguerras, observa-se, na literatura brasileira, após o curto período experimentalista do modernismo, uma dupla ramificação: por um lado, um tipo de realismo crítico, forjado com a esperança inspirada pela Revolução Russa e o sonho de uma sociedade mais justa, que muitas vezes deu forma a “uma arte quase panfletária, colocada a serviço do nascente ativismo de esquerda” (Mattos, 2002, p. 55); por outro, um “transbordamento emocional [que] não raras vezes escoava em direção a sentimentos religiosos” (Mattos, 2002, p. 56), em que se observa a proliferação de temas bíblicos, do culto a tradições do passado e de todo um espectro de atitudes que oscilava entre o conservadorismo e o reacionarismo.

No primeiro caso, o grotesco, combinado a uma poética do mal moderna, o melodrama, moldou narrativas que expressavam o *páthos* da polarização oprimido-opressores — é o que observamos, por exemplo, em romances, como os da primeira fase de Jorge Amado, nos quais se encontra a estrutura de conflito entre a negatividade da opressão social e a “positividade”

da redenção popular (cf. Durão e Peruchi, 2022). No segundo caso, em obras como de Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e Otávio de Faria, em que são perceptíveis os influxos expressionistas, o grotesco se faz presente nas narrativas em que personagens marginalizados vagam em um mundo inquietante, fantasmático e eminentemente mau, sempre descrito através de lentes deformantes que emulam a angústia e desorientação de seus protagonistas.

Apontasse a bússola para a saída da arte *engagée* — em que a luta social se sobrepunha aos interesses da ficção —, ou para a via da introspeção e da transcendência, o grotesco seria sempre uma linguagem útil e amplamente empregada para dar conta do sentimento de desconcerto do mundo que imperou na primeira metade do século XX.

## CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Ambos os autores participaram de todas as etapas da elaboração do artigo (conceitualização, pesquisa, metodologia, redação, revisão e edição).

## CONFLITO DE INTERESSES

Os autores não têm conflito de interesses a declarar.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Pela pátria. *In*: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. p. 208-215.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução: André Duarte. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

ASTRUC, Rémi. **Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle**: essai d'anthropologie littéraire. Paris: Classiques Garnier, 2010.

BARROSO, Gustavo. A dança macabra. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 22, p. 20-22, 30 maio 1925.

BARROSO, Gustavo. A mania do horrível. *In*: BARROSO, Gustavo. **Ideias e palavras**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1917a. p. 17-20.

BARROSO, Gustavo. Velhas armas, novas armas. *In*: BARROSO, Gustavo. **Ideias e palavras**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1917b. p. 229-236.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO NETO. **Às quintas**. Porto: Livraria Chardron, 1924.

COELHO NETO. Um aedo. *In*: MENEZES, Castro. **Quadros da guerra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1917. p. i-vi.



- DURÃO, Fabio A.; PERUCHI, Camila. Sobre o realismo socialista brasileiro de Jorge Amado. **Literatura: teoria, história, crítica**. Bogotá, v. 24, n. 1, p. 187-208, 2022.
- FLEISCHER, Marion. O expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 65-82.
- FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (Orgs.). **Poéticas do Mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)**. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- LAGES, Susana. Poesia lírica expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 157-188.
- MATTOS, Cláudia. Histórico do expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 13-39.
- MONNET, Agnieszka; HANTKE, Steffen. Ghosts from the battlefield: a short historical introduction to the War Gothic. In: MONNET, Agnieszka; HANTKE, Steffen. **War Gothic in Literature and Culture**. New York: Routledge, 2016. p. xi-xxv.
- NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico. In: GUINSBURG, J. (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 13-40.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PINKER, Steven. **O novo iluminismo**. Tradução: Laura Motta e Pedro Soares. São Paulo: Schwarcz, 2018.
- POLIAKOV, Léon. **A Europa suicida**. Tradução: Hilde Teixeira. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RIO, João do. **Algumas figuras do momento: Na Conferência da Paz, III**. Rio de Janeiro: Villas-Boas & C., 1920.
- RIO, João do. Patriotismo. In: RIO, João do. **Sésamo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917. p. 175-196.
- SCHMIDT, Afonso. **Carne para canhão: peça em três atos**. São Paulo: Unitas, 1934.
- SETTE, Mário. **Ao clarão dos obuses**. Recife: I. Nery da Fonseca, 1917.
- SILVA, Daniel Augusto P. **O grotesco e a ficção fin-de-siècle na França e no Brasil (1880-1920)**. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- SILVA, Leonardo. **As armas do Império: Guerra do Paraguai, literatura do Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SOUZA, Ricardo Timm de. Filosofia e expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 83-102.
- TAUNAY, Alfredo. **A retirada da Laguna**. Brasília: Senado Federal, 2011. [1871].
- WOOLF, Virginia. As histórias de fantasmas de Henry James. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (org.). **As artes do Mal: textos seminiais**. Tradução: Ana Resende. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.
- WRIGHT, Angela. **Britain, France and the Gothic, 1764-1820**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.