

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

ANA BEATRIZ CRUZ MÁXIMO

**O narrador e o efeito de horror
em narrativas da Literatura Brasileira**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Ana Beatriz Cruz Máximo

**O narrador e o efeito de horror
em narrativas da Literatura Brasileira**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial a obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2021

Ana Beatriz Cruz Máximo

**O narrador e o efeito de horror
em narrativas da Literatura Brasileira**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial a obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira
PUC-SP

Prof. Dr. Ricardo Iannace
USP

Profa. Dra. Vera Bastazin
PUC-SP

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

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Rosa Duarte de Oliveira, por toda o carinho, dedicação, paciência e, principalmente, todos os ensinamentos, sejam eles relacionados à literatura ou não.

Aos meus pais, Flávio Máximo e Fátima Helena Antunes Cruz Máximo, por terem se sacrificado tanto para que eu realizasse meus sonhos.

A Nino Máximo Amorim, meu grande amor, que veio em minha vida durante esse processo de escrita e me inspirou tanto.

A Matheus Diniz Amorim, que nunca me deixou desistir, mesmo nos dias mais difíceis.

A Ana Estaregui, Anna Victória Almeida e a Lívia Mandarinó, colegas de mestrado, com quem pude compartilhar tanto.

À Mariana Nieri, grande amiga que sempre me apoiou, do início ao fim, e também nunca me deixou pensar em desistir.

À professora Vera Bastazin e ao professor Ricardo Iannace, por terem aceitado participar da banca de qualificação, com orientações valiosas para a construção deste trabalho.

MÁXIMO, Ana. **O narrador e o efeito de horror em narrativas da Literatura Brasileira**. 2021. 127f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil.

O presente trabalho propõe-se a analisar as maneiras como o posicionamento do narrador e seu discurso, aliados aos componentes de tempo-espço, determinam a construção da atmosfera e da emoção do medo em contos de horror da Literatura Brasileira publicados entre o final do século XIX e o início do século XX. Para isso, selecionamos como *corpus* de pesquisa três contos – “Demônios” (1891), de Aluísio Azevedo, “O bebê de tarlatana rosa” (1910), de João do Rio, e “Noturno nº 13” (1920), de Gastão Cruls –, tendo por critério principal o fato de usarem dispositivos diferentes para atingir o efeito de horror, desde o posicionamento dos narradores centrados na primeira pessoa, porém, em deslocamento na diegese, como personagens (autodiegético) ou nas margens da história (homodiegético) e como presenças espectrais, até o uso da metaficção, do mascaramento carnavalesco ou do fantasma como núcleos desencadeadores do horror. A pergunta norteadora do trabalho questiona se a posição do narrador é primordial para construir o efeito de medo em narrativas de horror e a hipótese geral do trabalho é a de que esse posicionamento do narrador aliado à construção das coordenadas de tempo-espço pode influenciar na construção da atmosfera de medo. Organizada em três capítulos, a dissertação inicia-se com uma apresentação sobre as principais concepções dessa modalidade literária, baseada nos estudos de Howard Philips Lovecraft, Edgar Allan Poe, Tzvetan Todorov, Xavier Aldana Reyes, Stephen King e Edmund Burke. No segundo capítulo, adentramos à teoria do narrador, que foi pautada nas investigações teóricas de Wayne Booth, Maria Lucia Dal Farra, Gérard Genette e Carlos Reis. Já no terceiro capítulo, faremos as análises dos contos escolhidos à luz dos fundamentos teóricos que embasaram a pesquisa. Como conclusão, a partir da análise do *corpus*, consideramos a validade da hipótese, ao demonstrar o quanto a figura do narrador e seu posicionamento na narrativa, no jogo entre presença e ausência, é capaz de produzir a atmosfera propícia para que se instale o efeito de medo no leitor.

Palavras-chaves: Horror. Narrador. Aluísio Azevedo. João do Rio. Gastão Cruls.

MÁXIMO, Ana. **O narrador e o efeito de horror em narrativas da Literatura Brasileira**. 2021. 127f. Dissertation (Master's degree) – Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil.

This research proposes to analyze the ways in which the narrator's positioning and his speech, allied to the time and space components, determine the construction of the atmosphere and emotion of fear in horror short stories in Brazilian Literature, published between late 19th century and early 20th century. For that, we selected as corpus of this research three short stories – “Demônios” (1891), from Aluísio de Azevedo, “O bebê de tarlatana rosa” (1910), from João do Rio and “Noturno nº 13” (1920), from Gastão Cruls –our main criterion was the fact that they use different tools to achieve the horror effect, from the position of the narrators centered on the 1st. person, however, shifting between being in the diegesis as characters (autodiegetic) or on the margin of the story (homodiegetic), as spectral presences, to the use of metafiction, carnival or ghost masking as triggering cores of horror. The guiding inquiry of this research questions if the narrator's position is primordial to construct the effect of fear in horror narratives and the general hypothesis is that this position, allied to the construction of time and space, can influence the construction of an atmosphere of fear. Organized in three chapters, this dissertation begins with a presentation of the main conceptions of this literary modality, based on the studies of Howard Philips Lovecraft, Edgar Allan Poe, Tzvetan Todorov, Xavier Aldana Reys, Stephen King and Edmund Burke. In the second chapter, we go through the narrator's theory, which was already seem by the theoretical investigations of Wayne Booth, Maria Lucia Dal Farra, Gérard Genette and Carlos Reis. In the third chapter, we analyzed the short stories selected through the theoretical foundations that supported this research. We concluded, through the corpus' analysis, that our hypothesis is valid because it shows how the narrator's figure and his position in the narrative, in the in-and-out game, is capable to produce a fine atmosphere so the horror effect in the reader's mind happens.

Keywords: Horror. Narrator. Aluísio Azevedo. João do Rio. Gastão Cruls.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1 O HORROR NA LITERATURA BRASILEIRA..... | 14 |
| 1.1 Os primórdios da literatura de horror | 14 |
| 1.2 A literatura de horror no Brasil | 16 |
| 1.3 Horror: uma modalidade literária..... | 17 |
| 1.4 O fantástico e o horror | 26 |
| 1.5 O sublime de Edmund Burke | 27 |
| 2 O LUGAR DO NARRADOR NAS NARRATIVAS DE HORROR | 32 |
| 2.1 A voz autoral | 32 |
| 2.2 A figura do narrador: focalizações e efeitos nas narrativas de horror | 38 |
| 3 O NARRADOR EM CENA E O EFEITO DE HORROR | 44 |
| 3.1 “Noturno nº 13”, de Gastão Cruls: o horror e o fantasmagórico | 44 |
| 3.2 “Demônios”, de Aluísio Azevedo, e o horror pela metaficção..... | 56 |
| 3.3. “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio, e o horror carnavalesco..... | 67 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 81 |
| REFERÊNCIAS..... | 86 |
| ANEXO A – CONTO “O NOTURNO Nº 13”, DE GASTÃO CRULS | 88 |
| ANEXO B – CONTO “DEMÔNIOS”, DE ALUÍSIO AZEVEDO | 98 |
| ANEXO C – CONTO “O BEBÊ DE TARLATANA ROSA”, DE JOÃO DO RIO..... | 122 |

INTRODUÇÃO

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), clássico estudioso da literatura do medo diz, acerca de uma possível definição dessa modalidade literária, que “O único teste realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas [...]” (2008, p. 18).

A partir dessa premissa, surgiu a nossa questão de pesquisa, que se pergunta se tal pressuposto não seria delegar à subjetividade deste ou daquele leitor a responsabilidade por uma definição que, embora ofereça um elemento importante – o medo – como determinante para efeito de horror, não poderia ser reduzida apenas a isso. Afinal, se estamos no terreno literário, como é o nosso caso, é preciso encontrar, nesse território, a partir da estrutura do tecido narrativo, os fundamentos para um estudo sobre o efeito estético do horror. Neste trabalho, tomaremos o horror como uma modalidade literária, desde que ela pode surgir, tal como o fantástico, em vários gêneros, literários e não literários.

Pensando nisso, o questionamento lançado por esta pesquisa, ao se voltar para o texto literário – como a narrativa breve ou o conto –, pretende identificar quais seriam os dispositivos narrativos de que o autor lançaria mão para atingir determinado efeito, como o medo, por exemplo, em sua intensidade máxima de pavor advindo de situações aterrorizantes.

Um dos fatores, e o mais determinante, seria a figura do narrador e o seu posicionamento no relato, ou ainda, o modo como focaliza, conduz, interpreta e se desloca pelo espaço e pelo tempo na narrativa. É dessa relação entre o narrador e o seu relato que se pode determinar os possíveis efeitos sobre a recepção e, no caso da modalidade do horror, o fato de estar dentro, fora, ou num espaço limiar entre estar-não estar envolvido com os acontecimentos narrados, o que produzirá efeitos e intensidades de horror variáveis. Essa é a hipótese geral condutora desta investigação e que, mais à frente, será especificada quanto às diferenças de efeitos propostos, a partir do *corpus* de análise.

Quanto aos critérios que nortearam a seleção do *corpus*, alguns fatores foram considerados primordiais. Primeiramente, pensamos em focar na literatura brasileira, que possui muitas produções na modalidade do horror já no século XIX, especialmente em textos nos quais surgem elementos caracterizadores do horror,

como fantasmas, necrofilia e canibalismo. Esse é o caso de Bernardo Guimarães (1825-1884), em “A dança dos ossos” (1871); Álvares de Azevedo (1831-1852), em “Noites na Taverna” (1855), e até mesmo Machado de Assis (1839-1908), em “A Vida Eterna” (1870). Despertaram nossa atenção também escritores que viveram entre os séculos XIX e XX e que tiveram essa modalidade de horror contemplada em seus trabalhos, como é o caso de Aluísio Azevedo, João do Rio e Gastão Cruls, autores pouco estudados sob esse viés.

De Aluísio Azevedo (1857-1913), escolhemos o conto “Demônios”, publicado na coletânea “Demônios” (1893); de João do Rio (1881-1921), escritor carioca muito conhecido por suas crônicas, a escolha recaiu sobre o conto “O bebê de tarlatana rosa”, publicado em 1910, na coletânea *Dentro da Noite*, e, finalmente, de Gastão Cruls (1888-1959), escritor pouco conhecido, selecionamos o conto “Noturno nº 13”, que se encontra na obra *Coivara*, publicada em 1920.

A escolha dessas narrativas pautou-se não só pela diferença de posicionamento entre seus narradores – dentro, fora, ou dentro-fora da cena narrada –, mas também pelos elementos desencadeadores do efeito de medo: desde aquele mais vinculado ao horror, como o fantasma, até os mais distantes, como a metaficção, que vai delegar à própria escrita ficcional a capacidade de aterrorizar, e a máscara, referenciada no contexto carnavalesco.

Quanto aos fundamentos teóricos, embasamo-nos no ensaio “A Filosofia da Composição”, de Edgar Allan Poe (1809-1849), cuja primeira edição é de 1846, que oferece as coordenadas de construção da narrativa breve e a sua concepção do efeito único, essencial para produzir inquietação e medo nas narrativas de horror.

Já em relação à modalidade literária do horror, debruçamo-nos sobre o livro *Horror: A literary history* (2016), de Xavier Aldana Reyes, que nos fornece as origens do gênero e reflete sobre os motivos possíveis de ele se manter tão atual e em contínuo sucesso. O volume privilegia a história do gênero nas literaturas de língua inglesa devido ao fato de as raízes da literatura de horror estarem, indubitavelmente, fincadas em solo inglês e, posteriormente, norte-americano.

O horror sobrenatural na literatura (2007), de Howard Phillips Lovecraft, foi outro trabalho essencial para a percepção de como o gênero funciona, especificamente, no âmbito literário, já que o autor é, também, um dos grandes escritores de horror de todos os tempos. Lovecraft traz exemplos de obras consagradas da literatura inglesa para mostrar como se desenvolve o medo no leitor

e também elabora a sua própria definição para essa modalidade literária que continua atual. O autor esclarece aspectos relacionados ao medo, que são essenciais para compreender os efeitos dos contos que compõem o *corpus* deste trabalho.

Destacamos, ainda, o escritor norte-americano Stephen King, que também traz contribuições importantes para o nosso trabalho. Mencionaremos brevemente sua obra de não-ficção *Dança Macabra* (2017), a qual contém uma análise sobre o horror na literatura, no cinema e no rádio.

Além desses estudos, abordaremos a obra de Tzvetan Todorov, *A introdução à literatura fantástica* (2010), na qual o autor oferece sua concepção sobre os constituintes fundamentais do fantástico bem como sua afinidade e diferença com o horror.

Também trabalharemos brevemente com as noções de Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (2013). O autor pensa sobre o sublime e o deleite, fenômenos comuns e que podem ajudar a explicar o fascínio das pessoas pelo gênero, assim como algumas das formas com as quais uma narrativa de horror alcançaria o efeito de medo no leitor.

Para tratar da questão do narrador, amparamo-nos na obra *A retórica da ficção* (1980), de Wayne Booth. O autor trabalha com o conceito do autor-implícito, essencial para quem analisa o narrador. Além disso, aborda a diferença entre “mostrar” e “contar”. Esse estudo será essencial para analisar o foco narrativo, de modo a não se restringir, apenas, à pessoa verbal – primeira e terceira pessoas –, mas atentar para a articulação com a distância e o modo como o narrador constrói o relato, considerando o processo enunciativo em termos de autor-narrador-personagem-leitor. Importante destacar também o trabalho da pesquisadora Maria Lucia Dal Farra, em *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira* (1978), no qual analisa a teoria de Booth e de outros estudiosos que também refletem acerca da figura do narrador, o que será fundamental para esta dissertação.

Além de Booth e Dal Farra, entendemos ser primordial, ainda, mobilizar o *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018), de Carlos Reis, para acessarmos conceitos como os de narrador heterodiegético, homodiegético e autodiegético, elaborados por Gerard Genette.

Quanto à fortuna crítica sobre o gênero de horror, achamos importante recorrer a duas dissertações de mestrado: *O fantasma em narrativas de horror da literatura brasileira* (2019), de Fernanda Braite, pela Pontifícia Universidade Católica de São

Paulo, que elucida questões significativas sobre o fantástico e o horror, relacionando-as ao fantasmagórico, e a de Oscar Nestarez, *Edgar Allan Poe e Mário de Sá-Carneiro: os fantasmas e a criação literária do fantástico* (2016), também pela PUC-SP.

Outros estudos sobre o horror que muito contribuíram para a nossa pesquisa foram: *Poe e Lovecraft: Um ensaio sobre o medo na literatura* (2013), de Oscar Nestarez, e a tese de doutorado *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX* (2014), de Lainister de Oliveira Esteves, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, que nos fornece informações de grande importância ao abordar, justamente, como se dá o aparecimento do horror na literatura brasileira do século XIX, período que é o foco desta dissertação.

A dissertação desenvolver-se-á em três capítulos. No primeiro, traçaremos o desenvolvimento histórico da modalidade literária do horror em seus vínculos com o gótico, além de focalizar a presença do horror na literatura brasileira, especialmente no século XIX, em algumas obras de autores consagrados que produziram narrativas de horror e que, no entanto, ficaram relegadas a um lugar menor na história literária.

Nesse capítulo, focalizaremos, ainda, alguns dos estudos fundamentais sobre o horror, como *O horror sobrenatural na literatura* (2008), de Howard Phillips Lovecraft, *A introdução à literatura fantástica* (2010), de Tzvetan Todorov, *Horror: A literary history* (2016), de Xavier Aldana Reys, e *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (2013), de Edmund Burke.

No segundo capítulo, abordaremos as teorias relacionadas à função do narrador no processo enunciativo das narrativas. Focalizaremos os conceitos advindos da *Retórica da ficção*, de Wayne Booth, além daqueles oriundos de *O narrador ensimesmado*, de Maria Lúcia Dal Farra, e do *Dicionário de estudos narrativos*, de Carlos Reis.

No terceiro capítulo, faremos a análise crítica dos três contos selecionados, tendo por critério o modo como se afastam, gradativamente, dos elementos modelares responsáveis pelo efeito de horror, respectivamente, o *fantasma*, no conto “Noturno nº 13”, de Gastão Cruls; a *metaficção*, em “Demônios”, de Aluísio Azevedo, e a *máscara carnavalesca*, em “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio.

Nas considerações finais, apontaremos as convergências e divergências entre os modos de produzir o efeito de medo nos três contos de horror selecionados, a fim de demonstrar como a gradação desse efeito é diretamente proporcional às

estratégias narrativas escolhidas pelo autor. Dentre elas, destacamos que o papel do narrador e da atmosfera que se cria no relato são cruciais para produzir medo e horror no leitor.

Com esta dissertação, objetivamos contribuir para o estudo da modalidade literária do horror na literatura brasileira, especialmente aquela que está na passagem entre os séculos XIX e XX.

1 O HORROR NA LITERATURA BRASILEIRA

1.1 Os primórdios da literatura de horror

Para entendermos a importância dos contos de horror escolhidos para compor o *corpus* do trabalho, é necessário que, primeiramente, reflitamos sobre essa modalidade literária, abordando a sua trajetória e as diversas controvérsias relacionadas a ela tanto na literatura brasileira quanto na literatura mundial.

A literatura de horror tem suas raízes no movimento gótico. Esse movimento é, atualmente, ligado a uma cultura que virou estilo de vida para muitos, envolvendo livros e filmes, além de músicas, acessórios e roupas. O termo “gótico” foi utilizado durante a história em diferentes ocasiões e há uma imprecisão em relação à quando surge pela primeira vez. Para entendermos melhor o movimento e sua repercussão na literatura, embasamo-nos na obra *The Gothic: a very short introduction* (2012), de Nick Groom.

Sabe-se que o termo advém dos godos – povo germânico que surge, acredita-se, a partir de 98 a.C. – e que se dividiu entre as tribos Visigodos (ocidentais) e Ostrogodos (orientais). Os godos são um povo bárbaro, isto é, um povo que não era nem grego nem romano e que, por ser considerado estrangeiro, era também considerado rude e selvagem.

O termo também é muito usado para se referir à arte gótica que surge na Baixa Idade Média, aproximadamente no século XII, e se estende até o Renascimento, famosa pela arquitetura e pelas artes visuais. Na arquitetura, são emblemáticas as catedrais com arcos ogivais. A expressão “arte gótica”, porém, não surgiu concomitantemente ao seu momento histórico e foi dada posteriormente pelo pintor italiano Giorgio Vasari, que é considerado o primeiro historiador de arte. Sua expressão faz referência, de fato, aos povos godos e considera a arte do período renascentista como uma arte obscura e lúgubre.

Por volta dos anos 1530, o pintor e biógrafo Giorgio Vasari estava explicitamente se referindo à arquitetura gótica para distinguir o período medieval do clássico. Em sua obra *Vidas dos Artistas* (publicada primeiramente em 1550 e revisada em 1568), Vasari descreveu o estilo como ‘monstruoso e bárbaro, inteiramente ignorante de quaisquer ideias aceitas de senso e ordem. Qualquer coisa pós-Romana era ‘inventada por góticos... Foram eles quem

fizeram abóbodas com arcos pontiagudos... e depois encheram a Itália inteira com seus edifícios amaldiçoados'. (GROOM, 2012, p. 13)¹.

Na literatura, o termo aparece inicialmente para caracterizar a primeira obra literária considerada gótica, escrita por Horace Walpole, *O Castelo de Otranto* (1764). Essa obra, que traz um aspecto sobrenatural – uma maldição que ronda o castelo e a vida de Manfred, um dos personagens principais –, serviu de consolidação para o romance gótico, que abriria portas para a literatura de horror que viria a ser produzida com grande celeridade nos anos seguintes. Apesar de o trabalho de Walpole ser considerado por críticos como, de fato, o marco inicial da literatura gótica, devido ao fato de o termo gótico ter sofrido tantas mutações ao longo da história, Shakespeare também é, até hoje, considerado um escritor gótico. Sua obra *Hamlet*, publicada originalmente em 1603, por exemplo, contém um personagem fantasma, que, apesar de ser uma aparição sobrenatural, no entanto, não conduz a narrativa para os sentimentos de pavor advindos dessa aparição e, nesse sentido, a manifestação do fantasma não é o suficiente para categorizar o texto como pertencente à literatura de horror.

Durante os anos que se seguiram à publicação de *O castelo de Otranto*, houve uma aderência muito forte a esse modo de composição. Além da obra de Walpole, outros escritores, como Ann Radcliffe, Mary Shelley, Bram Stoker e Robert Louis Stevenson, consagraram o gênero com seus famosos textos, que são até hoje lidos e adaptados para o cinema e o teatro.

Nos séculos XVIII e XIX, eram comuns os contos e romances de horror que exploravam o *locus horribilis*, que veio a ser a principal marca do gótico: o castelo abandonado ou as mansões em ruínas, as florestas extensas permeadas por neblinas e temperaturas baixas, as enormes igrejas em estilo gótico, além de cemitérios e mosteiros. São ambientes, geralmente, muito largos e extensos, onde é possível abrigar um vasto número de criaturas horripilantes e misteriosas, e, muitas vezes,

¹ By the 1530s, the painter and biographer Giorgio Vasari was explicitly referring to Gothic' architecture to distinguish the mediaeval period from the classical. In his *Lives of the Artists* (first published in 1550 and revised in 1568) Vasari described the style as 'monstrous and barbaric, wholly ignorant of any accepted ideas of sense and order. Anything post-Roman was 'invented by the Goths... It was They who made vaults with pointed arches... and then filled the whole Italy with their accursed buildings'. Todas as traduções do inglês são de nossa autoria.

retratados como abandonados, o que acrescenta uma carga de mistério ao lugar, já que fica em aberto o que pode ter acontecido ali durante períodos anteriores.

1.2 A literatura de horror no Brasil

As obras de horror mais famosas até hoje foram, de fato, criadas por escritores ingleses e norte-americanos. A Inglaterra é conhecida por seu tempo gélido e nublado, além de possuir inúmeras construções monumentais, como castelos e abadias, o que contribuiria, em muito, para a criação de uma narrativa em um ambiente sombrio. No Brasil, pelo clima tropical dominante, há dificuldade para perceber um modo de explorar o *locus horribilis*, fator tão essencial para a construção de uma narrativa de horror.

Apesar de, à primeira vista, parecer uma complicada tarefa, os autores nacionais que se debruçaram sobre o horror obtiveram, em sua grande maioria, sucesso. É possível perceber que, mesmo em ambientes surpreendentes e, de certa forma, alegres, o horror pode ser encontrado se explorado da maneira correta, de modo que aos ambientes clássicos do gótico acrescentaram-se novas peculiaridades próprias do contexto brasileiro.

Talvez pela produção mais escassa, as histórias de horror não eram vistas como parte da identidade brasileira, especialmente no século XIX. Apesar desse fato, muitos escritores já consagrados na literatura brasileira foram responsáveis pela criação de obras com elementos fantásticos e de horror, como Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo e Machado de Assis.

No caso de Álvares de Azevedo, por exemplo, sabemos que ele era um leitor assíduo de Shakespeare e Lorde Byron. Ambos os escritores britânicos possuem em sua obra alguns marcos que são típicos da literatura gótica: a devassidão, a morte e a aparição do fantasma. Ao lermos a novela “Noite na Taverna” (1855), de Azevedo, há diversos indícios de intertextualidade com os textos de seus predecessores presentes na obra.

Dentre os diversos escritores brasileiros que investiram no horror e no fantástico, podemos destacar, ainda, Machado de Assis, que escreveu contos que criam atmosferas que se aproximam do horror, como “A causa secreta” (1885), por exemplo, que aborda a questão do sadismo de um médico e é responsável pelo efeito de asco e aflição causado no leitor. Já “A vida eterna” (1870) é um conto construído a

partir da metaficção – com um narrador que, apenas ao final da narrativa, revela sua própria identidade e o grau de ficcionalidade do texto, lembrando ao leitor que nada daquilo é real – e, até esse momento da trama, os leitores são intrigados pela surpresa de alguns fatos improváveis e temem pela integridade física do narrador. Além disso, o conto é permeado pelo aspecto sobrenatural da imortalidade, que é capaz de trazer ainda mais o leitor para dentro de uma ambientação propícia para produzir medo no leitor.

Além de Machado, outros escritores brasileiros também produziram narrativas que apostam no efeito do medo oriundo de situações insólitas, como Julia Lopes de Almeida, em contos como “Os Porcos” (1903), “As Rosas” (1903) e “A alma das flores” (1903); Bernardo Guimarães, autor de *A escrava Isaura* (1875), que escreveu o conto de horror chamado “A Dança dos Ossos”; e Humberto de Campos, autor de uma coletânea de contos de horror chamada *O monstro e outros contos*, publicada em 1932.

A partir do levantamento desses nomes, é possível perceber que o Brasil também construiu o seu próprio universo dentro da literatura de horror. Porém, diferentemente dos Estados Unidos e da Inglaterra, que contaram com escritores especialistas no horror como Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft, Bram Stoker e Ann Radcliffe, o Brasil não contou, nos séculos XIX e XX, com nomes que se tornaram referência nessa modalidade literária.

Nosso trabalho focalizará, justamente, contos de escritores que não são conhecidos por serem grandes nomes da literatura de horror no Brasil, como por exemplo, Aluísio de Azevedo, que se destaca por seus romances realistas-naturalistas *O cortiço* e *Casa de pensão*, e que, no entanto, também experimentou o horror no conto “Demônios”, que faz parte do *corpus* da dissertação.

1.3 Horror: uma modalidade literária

Agora que já sabemos a origem da literatura de horror, faz-se necessário entender melhor as suas principais características. O principal teórico a se debruçar sobre o horror foi Howard Phillips Lovecraft, que pensou e escreveu sobre a literatura de horror, além de ser um consagrado escritor de ficção do gênero. Em sua obra *O horror sobrenatural em literatura* (2007), reflete acerca de algumas obras de horror já produzidas, mapeando os países que participaram do desenvolvimento do gênero,

além de propor uma definição acerca do horror que serve de respaldo até os dias atuais para os estudiosos da área.

Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação. Podemos dizer, generalizando, que uma história fantástica cuja intenção de ensinar ou produzir um efeito social, ou uma em que os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma genuína história de medo cósmico; mas persiste o fato de que essas narrativas muitas vezes possuem, em seções isoladas, toques atmosféricos que preencham todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural. Portanto, devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal. Se as sensações apropriadas forem provocadas, esse “ponto alto” deve ser admitido, por seus próprios méritos, como literatura fantástica, pouco importando quão prosaicamente ele seja degradado na sequência. O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido. (LOVECRAFT, 2007, p. 18).

A definição de Lovecraft para o horror ampara-se, sobretudo, na recepção, pois, para ele, a maior característica da literatura de horror está no efeito produzido sobre o leitor, que, necessariamente, precisa ser de medo, pavor, repulsa e dor. Portanto, é encargo do escritor pensar em como vai criar essa sensação de horror.

Lovecraft, em sua obra, dedica um capítulo especialmente para Edgar Allan Poe. Segundo ele, Poe seria o responsável por um alvorecer literário tanto em relação aos contos fantásticos e de horror como no que se refere a sua concepção sobre a narrativa breve.

Nos anos 30 do século XIX ocorreu um alvorecer literário que afetou diretamente não só a história do conto fantástico, mas a da ficção curta em geral também; e, indiretamente, moldou as tendências e o destino de uma importante escola estética europeia. É nossa sorte, como norte-americanos, podermos reivindicar para nós esse alvorecer, pois ele veio na pessoa de nosso mais ilustre desafortunado conterrâneo, Edgar Allan Poe. (LOVECRAFT, 2007, p. 61).

É notória a importância que Lovecraft dá a seu conterrâneo. De fato, as obras de Allan Poe são, até hoje, indiscutivelmente, um marco na literatura de horror. Ele é responsável, inclusive, por quebrar o estigma de que a literatura de horror

necessariamente seria inferior em qualidade. Isso ocorre porque sua obra é extremamente minuciosa ao criar um enredo que produz os mais sombrios efeitos no leitor.

Antes de Poe, o grosso dos escritores fantásticos havia trabalhado, largamente, no escuro, sem compreender a base psicológica da atração do horror e prejudicados, em maior ou menor grau, pela obediência de certas convenções literárias vazias como a do final feliz, a da virtude recompensada e, em geral, por um didatismo moral oco, a aceitação de valores e modelos populares e o empenho do autor para imiscuir suas próprias emoções na história e se alinhar com os partidários das ideias artificiais da maioria. Poe, ao contrário, percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artífice, e sabia que a função da ficção criativa é apenas expressar e interpretar acontecimentos e sensações como eles são, indiferentemente de para o que eles tendem ou provam – bem ou mal, atrativo ou repulsivo, estimulante ou deprimente – com o autor agindo antes como um cronista vigoroso e distanciado do que como um professor, simpatizante ou formulador de opinião. Ele via com clareza que todas as fases da vida e do pensamento são temas igualmente propícios para o escritor, e inclinado que era, por temperamento, à estranheza e à melancolia, resolveu ser o interprete daqueles poderosos sentimentos e frequentes ocorrências que acompanham a dor e não o prazer, a decadência e não o progresso, o terror e não a tranquilidade, e que são, no fundo, adversos ou indiferentes aos gostos e aos sentimentos superficiais ordinários da humanidade, e para a saúde, sanidade, e bem-estar crescente, normais da espécie. (LOVECRAFT, 2007, p. 62).

Poe investiu no que acreditava: que não precisaria contar com a felicidade e a harmonia para produzir uma boa obra. O insólito também tinha seu espaço. Foi o que explorou ao construir sua vasta obra de ficção.

Essas concepções bizarras, tão esquisitas em mãos pouco talentosas, tornam-se terrores vivos e convincentes sob a magia de Poe para assombrar nossas noites; e tudo porque o autor compreendia com extrema perfeição a mecânica e fisiologia do medo e da estranheza – os detalhes essenciais a enfatizar, as incongruências e conceitos precisos a selecionar como preliminares ou concomitantes do horror, os incidentes e alusões exatos para soltar inocentemente, de antemão, como símbolos ou prefigurações de cada passo importante para o *denouement* repulsivo por vir, a excelente dosagem da força acumulada e a infalível precisão na articulação das partes que conduzem a uma impecável unidade geral e uma assustadora eficiência no momento culminante, as delicadas nuances de valor cênico e paisagístico a selecionar no estabelecimento e sustentação do estado de espírito desejado e vitalizado a ilusão desejada. (LOVECRAFT, 2007, p. 68).

Segundo a visão de Lovecraft, Poe seria um grande mestre na arte de criar situações amedrontadoras. Isso aconteceria porque o escritor tinha uma enorme familiaridade com o tema do horror e sabia, exatamente, quando e como apresentar ambientes, personagens e até palavras que contribuíssem com a atmosfera da narrativa. De fato, esse trabalho não é tão simples quanto parece e não são todos os escritores que obtêm êxito quando tentam criar um texto assim.

Poe, em seu ensaio “A Filosofia da composição”, publicado primeiramente em 1846, define com extremo rigor a importância da construção de uma narrativa breve tendo o final em mente:

Há uma falha radical, a meu ver, no método costumeiro de construir uma história. Ou bem a História propõe uma tese – ou bem tal coisa é oferecida por um incidente da atualidade – ou então, na melhor das hipóteses, o próprio autor se impõe a tarefa de combinar eventos impactantes de modo a compor apenas a base de sua narrativa – com o intuito, na maioria das vezes, de preencher com descrições, diálogos ou comentários autorais toda e qualquer lacuna no plano dos fatos ou da ação, que, a cada página, se torve visível.

Já eu prefiro começar refletindo sobre um efeito. Mantendo sempre em vista a originalidade – pois quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão óbvia e fácil de obter trai a si próprio – digo a mim mesmo, em primeiro lugar: ‘Dos inúmeros efeitos, ou impressões, a que o coração, o intelecto ou (de modo mais geral) a alma é suscetível, qual devo escolher neste caso específico?’. Tendo escolhido um efeito, em primeiro lugar original, em segundo lugar vívido, me pergunto se para melhor atingi-lo caberia recorrer a incidentes ou ao tom – se incidentes corriqueiros e um tom peculiar, ou o próprio, ou então tanto incidentes quanto tom caracterizados pela peculiaridade –, e em seguida olho à minha volta (ou melhor, para dentro de mim mesmo) em busca das combinações de incidente e tom que mais me ajudarão a construir o efeito. (POE, 2019, p. 58).

Possivelmente, Lovecraft inspirou-se em Poe para produzir seu próprio estudo e sua definição do horror. Afinal, em seu ensaio, Poe enfatiza a importância de se pensar o efeito antes mesmo de iniciar a escrita de uma história. Ele diz que não se deve manter a ideia de que os escritores simplesmente têm um ímpeto, uma inspiração inexplicável para produzir suas obras. Aponta, principalmente, para o quão minucioso é o trabalho de escrita de uma boa história, já que diversos aspectos são extremamente bem pensados antes de ser produzidos. Deve haver uma avaliação primeiramente em relação ao efeito que se quer obter, à extensão, e ao lugar. Isso é especialmente crucial quando falamos de horror, pois, como elucidado por Lovecraft,

o gênero estabelece-se por meio do quão bem-sucedido é o escritor em criar uma sensação de pavor e medo no leitor.

Os primeiros instintos e emoções do homem foram sua resposta ao ambiente em que se achava. Sensações definidas baseadas no prazer e na dor se desenvolveram em todos os fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia, enquanto em torno dos que não compreendia – e eles fervilhavam no Universo nos tempos primitivos – eram naturalmente elaborados como personificações, interpretações maravilhosas e as sensações de medo e pavor que poderiam atingir uma raça com poucas e simples ideias, e limitada experiência. O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não podemos ter parte. (LOVECRAFT, 2007, p. 14).

Além de Lovecraft e Poe, podemos pensar no escritor norte-americano Stephen King, que é muito conhecido por ter inúmeras publicações de ficção de literatura do horror feitas na contemporaneidade. Em sua obra *Dança Macabra* (2017), reflete descontraidamente acerca do horror na literatura, no rádio e no cinema e, também para ele, a ênfase estará nos efeitos de terror e medo que as narrativas provocam. Diz ele que:

Conclusão: no topo de tudo está o horror; logo em seguida, está o terror; e abaixo de tudo, a golfada de repulsa. Minha filosofia pessoal, enquanto escritor de ficção de terror com alguns anos de experiência, é reconhecer essas distinções, pois elas algumas vezes são úteis, mas evitar qualquer preferência por uma em detrimento das outras, baseado na ideia de que o efeito de uma é de alguma maneira melhor do que o das outras. O problema com as definições é que elas têm uma tendência em se transformar para a crítica – e este tipo de crítica, que eu chamaria de crítica de orelhada, me parece desnecessariamente restritiva e até mesmo perigosa. Eu compreendo o horror como a emoção mais apurada (usada praticamente na sua quintessência no filme *Desafio do além*, de Robert Wise, onde, assim como em *A pata do macaco*, nunca nos é permitido ver o que está atrás da porta), por isso vou tentar horrorizar o leitor. Mas se eu perceber que não vou conseguir horrorizá-lo, tentarei aterrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir aterrorizá-lo, vou apelar para o terror explícito. Eu não sou orgulhoso. (KING, 2013, p. 42).

O terror explícito, para King, seria o menos refinado dos efeitos e o que menos desejaria atingir, conquanto ainda o considerasse melhor que nada. Esse efeito é produzido a partir de imagens grotescas clássicas que seriam capazes de enojar e

desesperar o leitor. Essa concepção de horror do escritor evidencia que a literatura que provoca medo pode ser mais complexa do que parece.

King deixa claro, mais uma vez, que o gênero se ampara no efeito que o texto deve gerar e o trabalho do escritor seria, então, o de refletir sobre o quão assustador um acontecimento pode ser e medir, a partir da situação criada, o que fazer para chegar ao objetivo estabelecido. Essa premissa corrobora a teoria de Poe.

A partir das teorias apresentadas até agora, podemos notar que há, entre os escritores e estudiosos do horror, uma concordância em relação à importância de se pensar o efeito muito antes de começar a escrita de um texto. Ademais, não bastaria escolher o efeito de medo, mas seria necessário construir de forma satisfatória uma atmosfera propícia para que o leitor seja convencido desse sentimento.

A literatura de horror funciona, portanto, a partir do medo, do pavor ou da repulsa que o leitor sente frente a determinadas situações que o coloquem em uma zona de desconforto e estranheza. O desconhecido é um fator primordial para criar esse efeito.

A associação do horror com o sobrenatural é comum, justamente, pelo fato de ser muito mais fácil apelar para o sentimento de medo no leitor quando ele é incapaz de reconhecer e até mesmo de se defender de criaturas fantasmais, criadas na narrativa. É por isso que, quando o escritor opta por abordar um viés factível, ele precisa se atentar e construir uma atmosfera aterrorizante o suficiente para compensar o conhecimento prévio que o leitor poderia ter acerca do assunto. Muitas vezes, os métodos plausíveis usados para extrair o sentimento de medo do leitor estão associados à morte, que, mesmo existente e presente em nossas vidas, não deixa de ser um dos maiores mistérios para o ser humano.

Como recordamos a dor e a ameaça da morte mais vivamente que o prazer, e como nossos sentimentos para com os aspectos benfazejos do desconhecido foram, desde o início, captados e formalizados por rituais religiosos convencionais, coube ao lado mais escuro e maléfico do mistério cósmico reinar em nosso folclore sobrenatural popular. Essa tendência é naturalmente reforçada também pelo fato de que a incerteza e perigo são eternos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas. Quando se sobrepõe a esse senso de medo e de mal o inevitável fascínio do maravilhoso e da curiosidade, nasce um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade deve necessariamente durar enquanto existir a raça humana. Crianças sempre terão medo do escuro, e homens de espírito sensível a impulsos hereditários sempre temerão ante a ideia

dos mundos ocultos e insondáveis de existência singular que podem pulsar nos abismos além das estrelas, ou infernizarem nosso próprio globo em dimensões profanas que somente o morto e o lunático conseguem vislumbrar. (LOVECRAFT, 2007, p. 16).

Fica claro, a partir dessa passagem, que a morte é um dos temas mais propícios para a literatura de horror, pois, o grande desconhecimento do ser humano acerca dela está, justamente, naquilo que acontece após a morte, gerando um profundo sentimento de medo. Não apenas isso, mas também a ideia de não mais existir e poder desfrutar dos prazeres da vida gera uma grande ansiedade, temor e tristeza. É muito comum a presença da morte ou de situações que possivelmente levariam à morte ou à degradação do corpo em narrativas de horror, tanto literário quanto fílmico.

É Lovecraft, ainda em sua obra *O horror sobrenatural na Literatura*, que traz o conceito de “medo cósmico”. Essa proposta focaliza, majoritariamente, não uma atmosfera apavorante comum, possível de ser criada por meio de fatos explicados pelas leis vigentes na natureza, mas, sim, uma atmosfera criada por fatores sobrenaturais.

Esse tipo de literatura do medo não deve ser confundido com um outro superficialmente parecido, mas muito diferente no âmbito psicológico: a literatura do simples medo físico e do horrível vulgar. Esses escritos decerto têm seu lugar, assim como a história de fantasma convencional ou mesmo excêntrica ou humorística em que o formalismo ou uma piscadela cúmplice do autor retira o verdadeiro sentido de morbidez sobrenatural; mas essas coisas não são literatura do medo cósmico em seu sentido mais puro. A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

É perceptível que Lovecraft dá maior credibilidade ao “medo cósmico”, pois afetaria intensamente os sentidos do leitor, afinal, a transgressão das leis da natureza é capaz de atingir o ser humano de maneira muito mais devastadora e marcante, graças à inquietação causada pela falta de explicação dos fenômenos.

Atualmente, temos vários estudiosos pesquisando sobre o horror e Xavier Aldana Reyes, docente da Universidade Metropolitana de Manchester, é um deles. Em seu livro *Horror: A Literary History* (2016), assinala:

De acordo com essa visão pragmática do horror, o gênero, ao explorar o que é reprimido na sociedade, incluindo os traumas que nós enterramos nos lugares mais impenetráveis da nossa mente, é brilhantemente posicionado para empreender trabalho cultural que reflete nossos mais sombrios, esquecidos e melhores não-ditos medos. Tal abordagem também legitima o uso e o valor do horror: o gênero é mais que um entretenimento frívolo, mais que a soma dos seus calafrios e arrepios. Pode precisar de muito trabalho e pode – mais bem-sucedido que o realismo social, limitado que é por exigências genéricas e de gosto pessoal – permitir uma verdadeira visão da natureza de áreas de tabu que, de outra forma, permaneceriam fora do âmbito do aceitável. (REYES, 2016, p. 11)².

Além de traçar uma linha temporal iniciada pelos primórdios do gênero até a atualidade, o pesquisador reflete ainda acerca dos motivos pelos quais o horror tem tantos fiéis leitores, responsabilizando, também, a escolha dos temas, geralmente tratados como tabus pela sociedade. Entre esses temas, a violência, o sexo e a morte podem ser grandes exemplos.

Da mesma maneira que tabus estão em constante mudança, convencionalmente e socialmente prescritos, o horror continua a se adaptar para servir às necessidades dos leitores que buscam pelas suas promessas de uma alteridade radical. Obviamente nem todo horror é ousado, e fórmulas fixas não são tão parte da troca quanto saltos ferozes da imaginação, mas em todos os casos, o horror oferece uma experiência extrema: constitui um exercício de pensamento, exigindo projeção na situação dos personagens e possibilitando impressões viscerais. Isso também ajuda a explicar o porquê esse gênero é tão antigo quanto os seres humanos. Leitores de horror gostam de aproveitar essa emoção primitiva de medo e torná-la segura para consumo. (REYES, 2016, p. 13)³.

² According to this pragmatic view of horror, the genre, by delving into what is repressed by society, including the traumas we bury in the most inscrutable recesses of our minds, is brilliantly placed to undertake cultural work that reflects our darkest, forgotten and best left unspoken fears. Such an approach also legitimizes the use and value of horror: the genre is more than frivolous entertainment, more than the sum of its chills and thrills. It can take on serious work and may – more successfully than social realism, constrained as it is by specific generic and taste demands – allow for veritable insights into the nature of taboo areas that otherwise remain outside the remit of the acceptable.

³ In the same way that taboos are ever-changing, conventional and socially prescribed, horror continues to adapt itself to suit the needs of readers who seek it out for its promise of radical otherness. Obviously not all horror is bold, and formulaic fixes are as much as a part of the trade as wild leaps of the imagination, but in all cases, horror affords an extreme experience: it constitutes a thought exercise, requiring projection into the situation of characters and enabling visceral impressions. This also helps

É imprescindível, ademais, termos em mente que o medo é uma construção social que depende do meio e as diferenças culturais dificultam uma definição do que é ou não amedrontador para determinado grupo social.

Em alguns aspectos, definir é suficientemente fácil. Derivando, etimologicamente, do verbo em latim *horrore*, tremer e estremecer (ou ficar de cabelo em pé), o horror é normalmente usado na ficção para se referir a textos ou narrativas que têm por objetivo gerar medo, choque ou desgosto (ou uma combinação disso), juntamente associado a estados emocionais como pavor ou suspense. Embora não seja necessariamente um requisito, o horror também é associado a fenômenos sobrenaturais ou a eventos fantásticos. (REYES, 2016, p. 7)⁴.

Reyes atenta para a etimologia da palavra horror, que vem do latim e significa “tremer”. É comumente usada para retratar obras ficcionais que são feitas com o intuito de causar espanto, medo e pavor.

A gama de experiências que o horror permite é, em muitos aspectos, tão vasta quanto em qualquer outro gênero. Por esse motivo, não é tão necessário legitimar a existência do horror sobre qualquer outro tipo de ficção (e vice-versa), embora possa ser interessante considerar brevemente, como muitos já fizeram, qual poderia ser o apelo de um gênero que tem por objetivo horrorizar e assustar, e deveria instintivamente nos afastar e repelir. Parte da atração do horror advém da sua natureza transgressiva – do fato de que pode lidar com assuntos frequentemente deixados de fora de outros gêneros ou ser considerado muito extremo, ou até mesmo nocivo. (REYES, 2016, p. 12)⁵.

É evidente que, como Lovecraft e Poe, Reyes também cita a questão da receptividade da obra por parte dos leitores. O que os estudiosos do gênero propõem

and explains why the genre is as old as human beings. Readers of horror like to harness this primeval emotion of fear and render it safe for consumption.

⁴ In some respects, defining horror is easy enough. Deriving, etymologically, from the Latin verb horror to tremble or shudder (or, of hair, to stand on end), horror is normally used in fiction to refer to texts or narratives that aim to generate fear, shock or disgust (or a combination of these), alongside associated emotional states such as dread or suspense. Although this is not necessarily a requisite, horror is also thought to revolve around supernatural phenomena or fantastic events.

⁵ The gamut of experiences that horror allows for is, in many respects, as wide as that of any genre (see Tudor 1997). For this reason, it is not necessary to legitimize the existence of horror over that of any type of fiction (or vice versa), although it might be interesting briefly to consider, as many have done, what the appeal could be of a genre that aims to horrify and scare and should instinctively draw us away or repel us. Part of the attraction of horror derives from its transgressive nature – from the fact that it can deal in matters often left out of other genres or considered too extreme, maybe even harmful.

em comum é justamente a construção de uma narrativa propositalmente criada para gerar sentimentos específicos nos leitores. Portanto, é necessário atentarmos para os mecanismos utilizados pelo escritor para atingir esse objetivo.

1.4 O fantástico e o horror

Além dos estudiosos já citados, é de suma importância mencionarmos, também, Tzvetan Todorov, que, na obra *Introdução à literatura fantástica*, de 1970, lança luz sobre os componentes estruturais do fantástico, bem como de sua aproximação e diferença com o horror.

Todorov apresenta como traço caracterizador do fantástico a hesitação do narrador e do leitor acerca da verossimilhança dos acontecimentos. Permanecer nessa hesitação sem se decidir é que constitui o universo do fantástico para ele, sendo, por isso, um momento efêmero.

Caso ocorra uma decisão orientada pela razão, que explicaria o acontecimento insólito, ou pela aceitação do sobrenatural, haveria um deslocamento do fantástico para outras duas modalidades: o *estranho*, no primeiro caso, e o *maravilhoso*, no segundo.

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe, realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p. 31).

No que se refere ao horror, Todorov considera problemática a concepção de Lovecraft de não colocar na obra, mas na reação de medo provocada no leitor, o elemento caracterizador da modalidade:

Uma outra atitude, bem mais difundida entre os teóricos, consiste em se colocar, para situar o fantástico, no leitor: não o leitor implícito no texto, mas o leitor real. Tomaremos como representante desta tendência H.P. Lovecraft, ele próprio o autor de histórias fantásticas e que dedicou ao sobrenatural em literatura uma obra teórica. Para Lovecraft, o critério do fantástico não se situa na obra mas na experiência particular do leitor; e esta experiência deve ser o medo. (TODOROV, 2010, p. 40).

Segundo Todorov, no fantástico, não necessariamente o pavor suscitado no leitor precisa advir de fatores inexplicáveis e sobrenaturais. Mesmo quando falamos sobre o medo cósmico, explicado por Lovecraft como uma emoção que advém de fatores fora da alçada da normalidade, ainda assim, o fantástico não tem o medo como emoção essencial a sua definição.

É surpreendente encontrar, ainda hoje, esses juízos na pena de críticos sérios. Se tomarmos suas declarações literalmente, e que o sentimento de medo deve ser encontrado no leitor, seria preciso deduzir daí (é este o pensamento de nossos autores?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor. Procurar o sentimento de medo nas personagens não permite delimitar melhor o gênero: em primeiro lugar, os contos de fada podem ser histórias de medo: como os contos de Perrault (contrariamente ao que deles diz Penzoldt); por outro lado, há narrativas fantásticas nas quais todo medo está ausente: pensemos em textos tão diferentes quanto 'A Princesa Brambilla' de Hoffman e 'Verá' de Villiers de l'Isle-Adam. *O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária.* (TODOROV, 2010, p. 41; destaque nosso).

Precisamente, uma das questões mais criticadas por Todorov é a de que Lovecraft deixaria a classificação do horror nas mãos do leitor: se quem lê é afetado pelo medo, a narrativa seria categorizada como pertencente ao horror sem considerar os seus elementos estruturais.

1.5 O sublime de Edmund Burke

Para finalizar a exposição de estudiosos que se debruçaram sobre o horror, não poderíamos esquecer de Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, cuja primeira edição é de 1756.

Em sua obra, Burke reflete sobre os vínculos entre a sensação do medo e o sublime, além dos motivos pelos quais as pessoas sentiriam prazer com essa emoção.

Para entender o sublime, é necessário, primeiro, compreender o conceito de deleite, um sentimento de contentamento advindo de situações que não expõem o ser humano a um perigo de fato, ou seja, simplesmente simulam um perigo inexistente. Há, portanto, um prazer advindo do fato de saber que aquele perigo que estamos lendo ou assistindo – no caso de filmes e seriados – é fictício e não apresenta nenhum risco concreto a nossas vidas. Seria uma forma de escapar dos problemas do mundo real por meio da ficção. O causador do sentimento do deleite é o sublime.

As paixões relativas à autopreservação derivam da dor e do perigo; elas são meramente dolorosas quando suas causas afetam-nos de modo imediato; são deliciosas, quando temos uma ideia de dor e de perigo, sem que a eles estejamos realmente expostos; não chamei esse deleite de prazer, porque ele nasce da dor e porque é muito diferente de uma ideia de prazer positivo. Chamo de sublime tudo que incita esse deleite. (BURKE, 2013, p. 72).

Burke explica como é possível extrair um sentimento de contentamento de uma situação que, teoricamente, deveria causar apenas o oposto disso. Entretanto, assinala que esse sentimento de contentamento em relação à dor fictícia não pode ser confundido com o prazer positivo.

A dor, para Burke, também não pode ser simplificada como ausência de prazer. Tal qual o prazer, que também não pode ser simplificado como ausência de dor. Ambos os sentimentos apresentam complexidades maiores. É importante entender que existem dois tipos de prazer e de dor. O prazer positivo seria, então, o proveniente de situações e sentimentos de fato agradáveis para um ser humano. A emoção de prazer gerada a partir da leitura de uma obra da literatura de medo não pode ser comparada com uma emoção que, majoritariamente, causa contentamento e felicidade nos seres humanos por sua natureza, de fato, positiva. Afinal, a literatura de horror não causa um prazer positivo, pois o sentimento gerado por meio da leitura é, na verdade, o de alívio em saber que se está protegido pela ficção.

Se a dor e o terror estão moderados a ponto de não ser realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa, dado que essas emoções livram as partes, quer as mais delicadas, quer as mais grosseiras, de um obstáculo perigoso e perturbador, elas têm a faculdade de produzir deleite; não prazer, mas uma *espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror*, o qual, visto que pertence à autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. *Seu objetivo é o sublime. Chamo de assombro seu grau mais elevado, ao*

passo que os inferiores são a admiração, a reverência e o respeito, palavras cuja etimologia evidencia de que fonte derivam e como são distintas do prazer positivo. (BURKE, 2013, p. 167; destaques nossos).

Importante destacar, naquilo que Burke diz, esse espaço do “horror deleitoso”, um sentimento misto entre medo, deleite e prazer – esse é o sublime advindo do efeito provocado pela literatura de horror, que traz uma nova concepção para o entendimento desse tipo de afecção do leitor. É significativa, também, a gradação que o autor propõe para esse horror proporcionado pela narrativa, cujo ponto mais elevado estaria no “assombro”.

Ao adentrar profundamente na atmosfera de perigo criada pela narrativa, o leitor está protegido por saber que aquilo é apenas uma ficção. Se os perigos criados na narrativa ficcional fossem levados para a realidade, eles seriam capazes de causar uma intensa dor naqueles afligidos por ela.

É principalmente por esse princípio que a poesia, a pintura e as outras artes relacionadas a sentimentos comunicam suas paixões de um coração a outro e muitas vezes são capazes de enxertar um deleite no desgosto, na infelicidade e na própria morte. Observa-se comumente que objetos que causariam aversão na realidade são, nas ficções trágicas ou semelhantes, a fonte de um tipo de prazer muito intenso. Aceita pela maioria, essa afirmação tem sido motivo de muitas controvérsias. O contentamento tem sido atribuído, em primeiro lugar, ao alívio sentido ao considerar que uma história tão sombria é apenas uma ficção e, em seguida, ao supor que estamos ao abrigo dos males a cuja representação assistimos. (BURKE, 2013, p. 65).

Burke esclarece que os sentimentos ligados à autopreservação do indivíduo são muito mais intensos por causarem um torpor mais profundo do que o sentimento oposto, que seria o de bem-estar. Quando estamos bem, não tendemos a ter sentimentos de gratidão e felicidade constante, já que entramos em certa inércia, habituados com uma determinada placidez.

A maioria das ideias capazes de produzir uma forte impressão no espírito, quer meramente de dor ou de prazer, quer das modificações destas, pode ser aproximadamente reduzida a estes dois itens: autopreservação e sociedade, a cujas finalidades todas as nossas paixões estão destinadas a corresponder. As paixões que dizem respeito à autopreservação derivam principalmente da dor ou do perigo. As ideias da dor, de doença e de morte enchem o espírito de intensos sentimentos de pavor; mas vida e saúde, não obstante nos proporcionem a sensação de prazer, não produzem tal impressão mediante o mero contentamento. Portanto, as paixões que estão

relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas. (BURKE, 2013, p. 59).

Além disso, é de Burke, também a ideia de que a morte é um dos maiores medos do ser humano e, portanto, um dos mais memoráveis. Afinal, o desconhecimento acerca da morte traz, para a maior parte das pessoas, um grande desespero. Esse seu pensamento vai ao encontro daquilo que também foi dito, posteriormente, por Lovecraft. Em razão disso, podemos, mais uma vez, sentir uma aproximação entre as duas teorias.

Em suma, as ideias de dor e, acima de tudo, as de morte causam uma impressão tão profunda que, enquanto permanecemos em presença de tudo quanto se julga ter o poder de infligir qualquer uma das duas, é impossível estarmos inteiramente livres do terror. (BURKE, 2013, p. 89).

Os dois autores também concordam em relação ao valor que o desconhecido traz para uma obra de horror. Quanto menos informações temos sobre determinado assunto ou situação, mais medo essa situação pode produzir em nós. A desinformação e a falta de controle são, portanto, chaves primordiais para alcançar um bom resultado quando falamos de uma narrativa ficcional de horror.

Para tornar algo maximamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária. Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar ideias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres. (BURKE, 2013, p. 83).

Burke ainda propõe ser a obscuridade um fator importante para causar o sentimento de terror no leitor, pois a escuridão reforça o sentido de desconhecido. Ao adentrarmos em um ambiente claro, passamos a ter maior consciência do que nos cerca. Em relação especificamente ao gênero do horror, essa ideia de Burke é extremamente pertinente, afinal, as narrativas se passam, majoritariamente, em ambientes descritos como obscuros e sombrios.

Dois fatores seriam primordiais, então, para que o leitor sinta prazer ao ler um texto da literatura do medo. O primeiro deles é a capacidade do escritor em criar um universo que, explorando ou não fatores sobrenaturais ou plausíveis, crie uma sensação de terror no leitor. Outra seria a própria consciência do leitor em saber que a situação criada, por mais verossímil que seja, pertence ao universo ficcional e que ele está seguro, livre dos perigos e dos cenários preocupantes trazidos pelo texto lido.

Este trabalho terá por fundamento essas perspectivas teóricas apresentadas sobre a literatura de horror, além daquelas relacionadas ao narrador, seu ponto de vista e estratégias discursivas para construir a unidade de efeito de medo no leitor, essencial para essa modalidade literária, que vamos explorar no capítulo seguinte.

2 O LUGAR DO NARRADOR NAS NARRATIVAS DE HORROR

2.1 A voz autoral

Ao adentrarmos os vastos estudos acerca do narrador, especialmente no caso das narrativas de horror, percebemos que uma grande parte de seus narradores são, também, personagens, embora identifiquemos a presença de outros tipos de narradores, que não estão representados na trama ou nela são apenas personagens marginais, o que vai diferenciar, substancialmente, os efeitos de medo e terror buscados.

Para ancorar a análise crítica sobre o lugar do narrador nas narrativas de horror selecionadas, algumas abordagens teóricas serão fundamentais: a do professor Carlos Reis, em *O dicionário de Estudos Narrativos* (2018), pois ele trará interessantes conceitos sobre o narrador, ao trabalhar, também, com as nomenclaturas de Gerard Genette; a da pesquisadora brasileira Maria Lucia Dal Farra, em *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*, de 1978, justamente por focalizar a figura do narrador em primeira pessoa, além do clássico *A retórica da ficção*, de Wayne Booth, cuja primeira edição é de 1961, com tradução para o português em 1980. Além dessas obras, retomaremos a obra *A introdução à literatura fantástica* (2010), de Todorov, para abordar a visão em relação ao narrador nas narrativas fantásticas, que podem ser úteis, também, para as de horror.

Um dos aspectos que Booth vai focalizar é a excessiva valorização que autores como Flaubert e Henry James, por exemplo, davam à narrativa impessoal e objetiva, na qual não houvesse lugar para as intromissões do autor, de modo a se concluir por seu completo desaparecimento.

Booth se opõe a isso e afirma que não é possível falar em desaparecimento do autor, pois fica claro, por meio de trechos selecionados da obra, que o autor de fato se faz presente, mesmo que de forma indireta. Muitas vezes, pode ser até difícil encontrar sua voz, mas ela está lá. Em *Madame Bovary* (1856), por exemplo, essa voz aparece, principalmente, quando, por meio de um personagem, o autor quer passar um juízo de valor.

Se concordamos em eliminar todas as intrusões pessoais do tipo das que foram usadas por Fielding, concordaremos também em expurgar

comentários mais discretos? Vem Flaubert violar os seus próprios princípios de impessoalidade, quando se arroga o direito de nos dizer que em tal e tal lugar se encontram os piores queijos Neufchatel de todo o distrito, ou que Emma era 'incapaz de entender aquilo que não experimentava, incapaz de reconhecer o que quer que não fosse expresso em termos convencionais'? Mesmo que eliminemos todos os juízos explícitos deste tipo, a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem – quando 'desloca o seu ponto de vista', como dizemos agora. Flaubert diz-nos que as pequenas atenções de Emma para com Charles 'nunca eram, segundo ele cria, para bem dele... mas sim para bem dela própria, sendo geradas pela sua vaidade exacerbada'. (BOOTH, 1980, p. 69).

Booth afirma que é complexo analisar se a presença dessa voz é positiva ou negativa dentro de uma obra, porque depende também do efeito que o autor quer provocar ao se fazer presente na narração. O efeito pode ser, por exemplo, o de explicitar ao leitor que aquela é uma obra de ficção. Às vezes, se a aparição é muito sutil, pode sequer ser notada, mas, mesmo assim, deixa impressa a sua marca, pois o que nunca pode acontecer, como reiterado pelo teórico, é o desaparecimento completo dessa voz autoral:

Em resumo, o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar, é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstratas. Agora que vamos começar a entrar nesta questão, é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer. (BOOTH, 1980, p. 38).

Corroboram essa escolha do autor pela narrativa impessoal ou pessoal, segundo Booth, dois procedimentos retóricos: o mostrar (*showing*) e o contar (*telling*), que são importantes para a escrita e a análise crítica das narrativas literárias, como ocorre com aquelas de nosso *corpus*.

O “mostrar”, que possui vínculos estreitos com a performance cênica, seria uma forma de narrar mostrando, isto é, reduzindo a mediação do narrador para que a própria situação se narre a si mesma, sem a presença de uma voz intermediária. Tal procedimento é aquele privilegiado quando se busca a impessoalidade da narrativa, retirando dela as marcas da pessoalidade, muito embora, como mostrará Booth, elas ressurgem, disfarçadamente.

Em contrapartida, quando um autor opta pelo “contar”, há o estigma de que essa estratégia é, de certa forma, menor, porque é possível perceber uma intromissão

indesejada do narrador. O contar acarretaria uma descrição mais detalhada, que pode não ser fidedigna, pois é feita a partir de um ponto de vista pessoal e sujeito à falibilidade.

Fica fácil entender ambas as técnicas narrativas quando pensamos em um diálogo em sua forma direta, sem nenhum tipo de intromissão do narrador, incapaz de, naquele momento, opinar ou comentar sobre o que está sendo mostrado pela fala. Já quando o diálogo é indireto, ou seja, contado pelo narrador, sua presença pode surgir por meio de um comentário, por exemplo, que interferirá, certamente, na visão do leitor sobre aquilo que está sendo narrado.

Por que é que um episódio 'contado' por Fielding nos parece mais conseguido que muitas cenas escrupulosamente 'mostradas' por imitadores de James ou Hemingway? Por que é que alguns comentários do autor estragam a obra em que surgem, ao passo que o prolongado comentário de Tristram Shandy continua a prender-nos? O que é, afinal, que o autor faz, quando 'se imiscui' na sua história, para nos 'contar' uma coisa? Perguntas deste tipo obrigam-nos a considerar atentamente o que acontece quando um autor leva o leitor a envolver-se integralmente numa obra de ficção; obrigam-no a considerar a técnica da ficção por um prisma que passa muito além das simplificações que, por vezes, aceitamos, à sombra do conceito de 'ponto de vista'. (BOOTH, 1980, p. 27).

Para demonstrar como o bom uso de ambas as técnicas pode ser eficaz na elaboração de uma narrativa, Booth utiliza-se da nona história do quinto dia de *Decameron*, de Boccaccio. O teórico enfatiza que a história poderia ter diversas interpretações relativas à forma e ao ponto de vista a partir do qual é contada e, portanto, poderia ser, por exemplo, um enredo que acentuasse a loucura ou a ironia, levando a uma peça cômica. A história, porém, envereda para um possível relacionamento entre dois personagens que, por motivos diversos, acabam se desencontrando.

O teórico aponta que, para a história obter o efeito desejado, a personagem Monna precisava provar que, de fato, merecia o papel de heroína que lhe incutiram. Para isso, o escritor poderia ter optado por *mostrar* atitudes que corroborassem com essa construção de personagem ou poderia, brevemente, *contar*, deixando obviamente clara a sua própria visão de Monna, e os motivos pelos quais ela mereceria receber o apreço do leitor:

Mas aqui a economia é, pelo menos, tão importante quanto a precisão. E o método econômico de fazer ver ao leitor as virtudes de Monna Giovanna é pôr o narrador a contá-las, corroborando a sua narração com uns poucos episódios cuidadosamente escolhidos e, à luz de critérios modernos, muito breves e pouco realistas. (BOOTH, 1980, p. 28).

O método escolhido por Boccaccio, portanto, é uma mescla entre *showing* e *telling* e foi muito bem-sucedido, pois, provavelmente, caso tivesse optado por apenas um dos procedimentos narrativos, não obteria o mesmo efeito no leitor.

Booth esclarece, ainda, que definições e regras podem ser úteis para iluminar a análise crítica, mas não devem ser limitantes, forçando quem analisa a não sair da zona de conforto estabelecida pela definição. Devem ser levadas em conta as particularidades de cada narrativa, de suas personagens, narrador, autor e, principalmente, entender que para cada efeito há uma forma distinta de composição, motivo pelo qual se deve evitar a afirmação de que o *mostrar* é sempre superior ao *contar*, pois, na realidade, ambos se misturam na elaboração discursiva.

É claro que os critérios para cada tipo são tantos, que seria impossível enumerá-los; e muitos são praticamente irrelevantes para regras técnicas. Mas o que é mais perturbador é que muitos autores se põem à procura de duas ou mais qualidades gerais; às vezes, ficam profundamente divididos ao aperceberem-se de que dois requisitos 'absolutos' de 'toda' a boa arte, como por exemplo, intensidade e profundidade, fidelidade à natureza e simplicidade, pureza artística e fidelidade às 'impurezas' da vida real, são contraditórias. Mais, penso que se pode provar que todos os autores são, mais tarde ou mais cedo, desleais para com os padrões gerais que professam; têm que o ser, senão não conseguiriam agarrar uma obra intratável, presa, como não pode deixar de ser, entre uma multiplicidade de necessidades particulares, vis, não-ideais, da primeira página à última. (BOOTH, 1980, p. 57).

Ainda sobre a impossibilidade do desaparecimento do autor, Booth, em *A retórica da ficção*, concebeu a função do autor-implícito, também traduzido como autor implicado, ou seja:

Enquanto escreve, o autor deveria ser como o leitor ideal, descrito por Hume em "The Standard of Taste": de modo a reduzir as distorções provocadas por preconceitos, ele considera-se 'homem em geral' e esquece, se possível, o seu 'ser individual' e as suas 'circunstâncias peculiares'. Mas pôr a questão deste modo é subestimar a importância da individualidade do autor. Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um 'homem em geral', impessoal, ideal, mas sim uma

versão implícita de 'si próprio', que é diferente dos autores implícitos que encontramos na obra de outros homens. (BOOTH, 1980, p. 88).

O autor-implícito é, então, segundo Booth, a versão ficcional do autor real ou, ainda, seu alter ego. Marca-se por meio de todas as escolhas feitas e materializadas na própria narrativa, como o tipo de narrador, a caracterização das personagens, os tons discursivos, os títulos dos capítulos e a organização da trama. O escritor e o autor-implícito não são os mesmos e a compreensão disso é imprescindível, pois ambos podem, inclusive, discordar.

O professor Carlos Reis, em sua obra *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018), mostra que não há um consenso em relação a esse conceito, ao apontar as discordâncias que Gerard Genette, um dos maiores pesquisadores da narratologia, faz em relação ao conceito de autor implícito:

A noção de autor implicado foi estabelecida por Wayne C. Booth, ao estudar obras de Henry Fielding. Segundo Booth, revela-se nelas um 'segundo eu', uma 'versão criada, literária, ideal dum homem real' (BOOTH, [1961] 1980, p. 92). E num outro passo do mesmo estudo: 'Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas' (BOOTH, 1980, p. 167). É ao autor implicado que, nesta análise pré-narratológica, pode ser atribuída a harmonização global da narrativa, conduzindo o leitor à 'percepção intuitiva de um todo artístico completo' (REIS, 2018, p. 41).

A partir desta caracterização, passou-se, quase sem transição, para uma concepção do autor implicado (também chamado autor implícito em tradução deficiente da expressão original) como entidade personalizada, o que descuida as palavras de Booth: trata-se de uma 'versão [...] ideal dum homem real'. Por força deste deslizamento conceitual, a noção surge episodicamente em estudos narratológicos ou afins; Genette, todavia, exclui o conceito de autor implicado do campo da narratologia. Chamando ao autor implicado uma 'instância fantasma', declara: 'uma narrativa de ficção é ficticiamente produzida pelo seu narrador, e efetivamente pelo seu autor (real); entre eles ninguém labora e qualquer espécie de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, segundo o plano adotado' (1983, p. 96). (REIS, 2018, p. 41).

Sobre essas divergências, a escritora e pesquisadora Maria Lucia Dal Farra, em sua obra *O narrador ensimesmado* (1978), corrobora essa dificuldade de se chegar a um consenso a respeito das diferentes concepções sobre o lugar autoral, bem como sobre as categorizações de narrador:

Poder-se-á constatar que, ao longo das discussões empreendidas, muitas disparidades deste tipo terão lugar. Essas vozes discordantes que se levantam são o atestado da dificuldade de uma classificação geral. É realmente impossível tentar controlar com poucos conceitos um número infinito de pontos de vista (e segundo James há cerca de cinco milhões de formas diferentes de se contar uma estória), isto porque cada romance tem uma finalidade particular, colocando em jogo certa combinação de valores. (DAL FARRA, 1978, p. 28).

Para Dal Farra, a categoria do autor-implícito é uma ferramenta importante para a análise crítica do discurso romanesco, corroborando a afirmação de Booth de que as marcas do autor estão sempre presentes, mesmo quando a narração se faz por um ponto de vista distanciado.

Por esta razão, o romance é sempre uma 'autobiografia', pois o 'autor' retira, da natureza e da sua própria experiência, os elementos vivos e significativos para proceder à 'biografia' de um ser imaginário. Para moldar-lhe as feições e inflar-lhe vida, ele terá de conferir a este ser foros de vida real: terá de dotá-lo de uma dimensão psicológica e de uma duração temporal, dados relativos à experiência humana. Do modo de compreensão da realidade nascerá o ponto de vista, ou seja, a visão '*par derrière*' ou a '*du dehors*' ou a '*avec*'. (DAL FARRA, 1978, p. 35).

Dal Farra, assim como Booth, destaca que a figura do autor-implícito não se refere ao escritor real, "de carne e osso", mas sua existência está no universo ficcional da narrativa literária:

Mas esse autor que, imperceptivelmente, toma partido e talha a compleição do mundo, não é, em absoluto, o ser de carne-e-osso que habita o seu tempo e toma seu lugar à mesa. Quando ele escreve, não cria somente um *man in general* ideal e impessoal, mas cria juntamente com sua obra uma versão implícita de si mesmo: o seu 'autor-implícito'. Esse 'eu' raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador, porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação a este. Caleidoscópio formado pelo mesmo número de elementos constitutivos, o autor reflete uma imagem específica em cada trabalho que assina. (DAL FARRA, 1978, p. 21).

Em uma tentativa de explicar ainda o autor-implícito, Dal Farra, ao se referir aos heterônimos de Fernando Pessoa, mostra como cada um deles construía uma versão ficcional do autor real, distante de qualquer tipo de identidade com ele.

A visão que o autor-implícito empresta ao narrador – na primeira ou na terceira pessoa – é também um disfarce que dissimula a ótica pretendida. O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou restrito que seja, é sempre um recurso do autor-implícito para promover ‘lacunas’ – por excesso ou carência de lucidez – que juntas, visão e ‘cegueira’ – num intercâmbio dialético – espécie de feixe de diferentes interferências de tons – darão a coloração verdadeira ao romance. (DAL FARRA, 1978, p. 24).

2.2 A figura do narrador: focalizações e efeitos nas narrativas de horror

Para fazermos as considerações acerca das narrativas de horror e do narrador, utilizaremos a nomenclatura proposta por Genette em sua obra *Figuras* (1972) e retomada por Carlos Reis. Genette divide os narradores em três categorias: autodiegético, homodiegético e heterodiegético¹.

O narrador autodiegético seria o narrador em primeira pessoa, que também é o personagem principal da narrativa. O homodiegético, apesar de também ser um narrador em primeira pessoa, é um personagem secundário. Já o narrador heterodiegético é o narrador em terceira pessoa que, segundo Genette, seria uma espécie de voz sem corpo, que não se representa no plano da história (o enunciado), mas pode fazê-lo no plano da enunciação, deixando no discurso marcas de suas intervenções, seja por meio de qualificadores ou de comentários disfarçados, muitos deles partilhados com a voz de alguma personagem. Além disso, pode se beneficiar de sua aparente “invisibilidade” para se deslocar livremente por todos os tempos e espaços da narrativa

A figura do narrador, em deslocamento pelo espaço-tempo da narrativa, é a responsável pelo movimento, pelo modo de narrar, pelos tons, pela expressão e pela modulação de efeitos, e não faz isso sozinha, mas dentro de um campo de relações com as personagens, o autor e o leitor ficcionais ou implicados, isto é, subentendidos no campo relacional da narrativa e de seu processo enunciativo. Como afirma Dal Farra,

[...] o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder instauração do universo que tem em vista. (1978, p. 19).

¹ Segundo a caracterização de Wayne Booth, o narrador autodiegético e o homodiegético teriam outra denominação: trata-se do narrador dramatizado. Já o narrador heterodiegético seria o narrador não dramatizado. Neste trabalho, usaremos ambas as nomenclaturas.

A enunciação implica um complexo relacional, uma rede na qual se inscrevem os sujeitos enunciadores (narrador, autor, personagem, leitor). Genette designa como “voz” essa relação do enunciador ou sujeito, num determinado campo enunciativo.

É esse gênero de incidências que vamos considerar sob a categoria voz: ‘aspecto – diz Vendryes – da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito’ – não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa. Como se sabe, a Linguística levou algum tempo até abalançar-se a tratar aquilo a que Benveniste chamou a subjetividade na linguagem, a das relações entre enunciados, ou seja, a passar da análise dos enunciados à das relações entre esses enunciados e a sua instância produtiva – o que se chama hoje a sua enunciação. (GENETTE, 1995, p. 212; destaques do autor).

E continua, mostrando a diferença de planos entre o que se diz e o como se diz, o plano da *história* ou *diegese* e o da *narração*, campo no qual quatro sujeitos ficcionais se posicionam:

- o autor, ausente que se faz presente nas escolhas inscritas na composição narrativa;
- o narrador autodiegético, heterodiegético ou homodiegético;
- as personagens;
- o leitor implicado, fictício ou narratário.

No que se refere às narrativas de horror, percebemos que o narrador tanto pode ser autodiegético quanto heterodiegético ou homodiegético, no entanto, os efeitos não são os mesmos. Aprofundando a reflexão, alguns aspectos devem ser considerados no caso do narrador heterodiegético, como:

- não faz parte da história, mas pode se representar de outro modo, por meio de avaliações, comentários, qualificadores dos diálogos que podem operar como vozes de suas opiniões;
- possui um campo de ação muito grande decorrente de sua invisibilidade aparente;

- mistura-se com a voz autoral (autor implícito nos bastidores – ausente-presente);
- narrador confiável/não confiável.

Desse narrador heterodiegético, podemos, também, retirar alguns efeitos possíveis na narrativa, como:

- um pacto de confiabilidade devido à aparente neutralidade;
- distanciamento aparente – o narrador pode estar ao lado da personagem, sentindo com ela e, dessa forma, a mediação desaparece porque o narrador se afasta naquele momento e o medo se intensifica.

Em relação ao narrador autodiegético, alguns aspectos também devem ser considerados:

- ambivalência de raiz, narra e vive a história como personagem;
- a narração é posterior à história que viveu; distância entre o passado da história e o presente da narração;
- alterações de valores e modos de percepção: personagem # narrador, não há identidade, mas alteridade;
- focalização interna x externa, as marcas da subjetividade estão no enunciado no plano da história, habitat do eu-personagem, mas a focalização é externa no plano da narração e do ponto de vista do narrador que se percebe como “ele”;
- o campo de consciência do narrador autodiegético é restrito a sua subjetividade e só pode ter uma focalização externa das demais personagens;
- eu-narrador > eu-personagem – prerrogativa de antecipar acontecimentos, elidir ou resumir eventos menos relevantes e, sobretudo, possuir autoridade “conferida pelo conhecimento integral da história e pela experiência nela adquirida” (REIS, 2018, p. 295);
- pode ainda ser o autor suposto da narrativa que lemos – e, portanto, temos outra faceta, agora no plano autoral –, porém, sem identificar-se com a esfera do autor implicado, que fica invisível, nos bastidores da composição, mas detém a arquitetura desses planos que se interceptam, sincronizando-se num “eu” que está cindido em outros “eus” (personagem, narrador e autor);

- a duplicidade do narrador autodiegético provoca duplo efeito no leitor, de proximidade, cumplicidade, adesão a sua visão dos acontecimentos ou pode interferir no pacto de leitura, provocando incerteza sobre seus julgamentos, dúvidas sobre a parcialidade de sua interpretação a respeito dos acontecimentos narrados, tornando-o um narrador não confiável.

Embora nenhum narrador seja confiável, tendemos a confiar mais naquele em primeira pessoa por uma questão de aproximação. A partir disso, é possível entender o porquê de o narrador autodiegético ser uma estratégia eficaz para a produção do efeito de medo nas narrativas de horror: criar um pacto de leitura que envolva o leitor numa atmosfera de cumplicidade tal que ele não perceba para onde está sendo conduzido, aceitando as fantasmagorias e entrando num universo que o leva até o ápice da expectativa de algo que vai desestabilizá-lo completamente e que ignora. É desse lugar que advém a intensidade de medo, do desejo e do prazer, amalgamados.

Não é à toa que Todorov já nos alertara, no seu clássico estudo sobre o fantástico – *A introdução à literatura fantástica* (2010) – sobre a eficácia desse tipo de narrador para o gênero:

Em segundo lugar, e isto se liga à própria definição do fantástico, a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. Penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo fantástico. A identificação que evocamos não deve ser tomada por um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior ao texto, uma inscrição estrutural. Evidentemente, nada impede o leitor real de manter distância absoluta com relação ao universo do livro. (TODOROV, 2010, p. 92).

É relevante observar, então, uma marca da aproximação entre as modalidades do fantástico e do horror, pensando na identificação e no efeito sobre o leitor, embora para o fantástico não seja o medo, conforme aponta Todorov, algo necessário, como ocorre no horror “[...] o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária.” (TODOROV, 2010, p. 41).

No caso do fantástico, o pavor suscitado no leitor precisa advir de fatores inexplicáveis e sobrenaturais e, mesmo quando se fala sobre o medo cósmico, explicado por Lovecraft como uma emoção que advém de fatores fora da normalidade,

ainda assim, o fantástico não tem o medo como a emoção essencial a ser suscitada no leitor.

É à figura desse narrador, que se representa como personagem na trama, que Dal Farra dedicará o foco dominante de seu trabalho, justamente para mostrar a dinâmica que ultrapassa a perspectiva reducionista de boa parte da crítica, que não vê com bons olhos essa aparente redução da capacidade de percepção dos acontecimentos devido à centralização no foco da primeira pessoa.

Entretanto, esta personagem que se manifesta em “eu” não está obrigada a restringir-se somente ao registro de suas próprias experiências. Ela pode abarcar a estória em que se circunscreve e pode, portanto, dar amplitude de narrativa ao seu discurso. Como, explicitamente, é através de seus olhos que a trama agora se revela, ela adquire foros de narrador de primeira pessoa – torna-se sujeito da enunciação e sujeito do enunciado – e o seu discurso, abrindo o seu âmago para os elementos narrativos, não corre risco algum de perder a sua autenticidade. Ele é receptivo e integrador, de maneira que lhe providencia uma dualidade de foco: simultaneamente à visão “*avec*”, esse personagem-narrador pode desenvolver uma visão “*par derrière*” ou “*du dehors*”. (DAL FARRA, 1978, p. 48; destaque da autora).

Nesse sentido, há necessidade de deslocar a centralização nas categorizações de primeira ou terceira pessoa, como aquelas definidoras da função do narrador e esse é um ponto de convergência entre teóricos como Booth, Genette e Dal Farra, de modo que as análises críticas não mais deveriam se prender à pessoa em que a narração é feita – se em terceira ou em primeira pessoa, pois os deslocamentos do foco narrativo possuem maior complexidade. É preciso que a análise atinja outro patamar, que preveja, ao invés da separação bipolar entre primeira e terceira pessoas, a correlação entre modos de interferência da voz enunciativa, cuja personalidade pode se marcar por meio de qualificações, comentários e outras intrusões sutis, mesmo que o narrador não seja uma personagem em cena. Como observa Dal Farra,

No entanto, a classificação de Booth – que se presta tanto ao romance de primeira pessoa quanto ao de terceira – conceituando como irrelevante a categoria “pessoa”, deve ser seriamente considerada. Trata-se do estudo mais minucioso e atento de que se tem notícia, e se por um lado supõe a igualdade dos dois tipos de romance, é só com a possibilidade de esclarecer que há infinitas possibilidades de conjugação dos pontos de vista. Assim, em vez de reduzir, Booth amplia a dimensão do problema. Advertindo continuamente a existência do autor-implícito como mediador em qualquer situação, a escala de Booth se assenta em dois ramos principais de narradores –

os representados e os não representados. Atravessa e enriquece esta distinção a certeza de que mesmo os mais discretos narradores são sempre representados: o que os diferencia é o fato de serem ou não explicitados. Assim, a variedade de tipos humanos que figuram como narradores explicitados é tão ampla quando a tipologia dos personagens, pois eles aparecem geralmente como personagens centrais, dotados de expressiva energia física, mental e moral. (DAL FARRA, 1978, p. 38).

Todas essas concepções sobre o narrador e a sua relação com a categoria autoral nos darão base para refletir acerca dos efeitos produzidos em contos de horror cujos focos estarão tanto em narradores autodiegéticos como homodiegéticos nos contos que compõem o *corpus* deste trabalho. A partir do que foi estudado até agora, poderemos ter uma noção para identificar se, no gênero do horror, o *showing* e o *telling* se mostram tão primordiais assim e se existem diferenças de efeitos de medo produzidos a partir do posicionamento que o narrador ocupa no relato.

3 O NARRADOR EM CENA E O EFEITO DE HORROR

3.1 “Noturno nº 13”, de Gastão Cruls: o horror e o fantasmagórico

Gastão Cruls (1888-1959) foi um médico sanitarista e escritor brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro, filho de um cientista belga, formou-se na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Em 1926, viaja à Europa e, quando volta, começa a se dedicar mais ao ofício da escrita. Já em 1928, faz uma expedição na selva amazônica, a qual inspirou muitos de seus escritos, que abordam a fauna e a flora do nosso país e, dessa viagem, resulta uma obra literária chamada *A Amazônia que eu vi* (1930). Um de seus livros mais conhecidos é *A Amazônia Misteriosa* (1925) e enquadra-se na categoria de ficção científica; o que o faz ser considerado por muitos o precursor do gênero no Brasil. Essa obra foi inspiração, inclusive, para um filme de 2005 chamado *O Lobisomem da Amazônia*. Além desses temas, Cruls explorou também suas experiências médicas, que são fonte de inspiração para diversos contos.

O conto aqui estudado, “Noturno nº 13”, aparece primeiramente em sua antologia de contos chamada *Coivara* (1920) e, depois, volta a aparecer em *Contos Reunidos* (1951). Usaremos a edição de 1931.

“Noturno nº 13” contém uma epígrafe referente à peça teatral de William Shakespeare chamada *A Tempestade*, escrita, provavelmente, entre 1610 e 1611. No trecho selecionado, surge o diálogo entre os personagens Próspero e Miranda, sua filha, e ao responder à pergunta do pai sobre suas recordações de infância, ela diz que “Tudo muito distante. É mais um sonho do que a certeza o que a reminiscência me leva a asseverar.” (SHAKESPEARE, 2002, p. 14). Podemos associar essa frase à própria história a ser narrada, que aconteceu há muito tempo, mas que se mantém viva na memória do narrador pela sua estranheza.

A narrativa começa com um narrador que se posiciona como autodiegético, representado na trama como personagem – o Sr. Cavalcanti –, porém, a história, objeto de sua narração, é a de outros – Paulo, seu cunhado e Regina, sua irmã. O Sr. Cavalcanti é uma personagem que se mantém à margem, apenas como testemunha. Essa é a primeira impressão, porém, se observarmos com atenção, logo ao início:

Quer saber os motivos por que, ainda há pouco, o privei de ouvir o Noturno nº 13? E depois de uma pausa, em que esteve a acender um

cigarro, o Sr. Cavalcanti prosseguiu: – É uma *estranha história*, ligada à *morte* dos pais de Regininha, e que *não conto a todo o mundo*, tão *inverossímil* ela parece. Não quis também referi-la há pouco, porque minha sobrinha até hoje desconhece as *circunstâncias trágicas* de que se cercou a sua orfandade. *Tudo o que lhe vou contar foi tão intensamente vivido* e por tal forma se *dramatizou*, que *eu me poderia supor vítima de um tormentoso pesadelo*, se não fossem as tristezas de uma realidade inelutável. Não tenho em toda a minha vida outro *fato* que me *sulcasse tão violentamente o cérebro*; e, a despeito dos vinte e tantos anos que dele me separam, ainda conservo as suas menores particularidades, e *nunca pude evocá-lo sem uma profunda emoção*. (CRULS, 1931, p. 14; destaques nossos).

O que percebemos nessa abertura é o efeito de um acontecimento insólito ocorrido no passado e evocado, por meio do relato do narrador autodiegético, o sr. Cavalcanti, a um interlocutor anônimo, que é chamado a ouvir: “Quer saber os motivos por que, ainda há pouco, o privei de ouvir o Noturno nº 13?”

Embora o leitor desconheça ainda de que história se trata, o narrador, habilmente, oferece indícios velados que criam no leitor a expectativa de algum fato extraordinário – “estranha história; inverossímil; não conto a todo mundo” –, acrescido dos efeitos que causou nele: “vítima de um tormentoso pesadelo”; “não tenho em toda a minha vida outro fato que me sulcasse tão violentamente o cérebro”; “profunda emoção”. Ao mesmo tempo, o motivo chave da narrativa se anuncia: a música *Noturno nº 13*, de Chopin, que dá nome ao conto.

Nessa narração, observa-se uma espécie de prólogo antecipador daquilo que será desenvolvido depois e deflagra-se toda uma atmosfera para a insurgência de fenômenos que violam as leis da plausibilidade e da razão e que se tornam ainda mais traumáticos pelos efeitos que o narrador afirma guardar na memória: “nunca pude evocá-lo sem uma profunda emoção”.

Logo no início do conto, portanto, cria-se um efeito de suspense e curiosidade que será intensificado conforme a narração vai acontecendo. O narrador é capaz de gerar esse efeito tanto para o interlocutor, não nomeado e mudo, quanto para o leitor, que pode, inclusive, assumir o papel dessa quase-personagem. Importante atentar para esse interlocutor, que possui uma função importante na narrativa: a de estabelecer o lugar do “tu”, entre ausente-presente, para que se possa estabelecer um circuito comunicativo com o outro, fundamental para a geração do efeito de medo. Esse “lugar vazio” é uma hábil estratégia autoral que propicia ao leitor ocupá-lo também.

O próprio fato de a história remeter a um acontecimento que aconteceu há vinte anos é muito relevante para a nossa perspectiva de análise, pois, afinal, nos deparamos com um acontecimento que deixou marcas significativas na memória do narrador pela intensidade com que ele foi afetado e que consegue inscrever, agora, no seu discurso, criando uma cadeia de transmissibilidade de medo e suspense no leitor.

Nota-se que *eu sempre tive os nervos afinados, nunca soube o que fossem superstições*, e, já por esse tempo, *as minhas concepções de au delà não iam além do jazigo perpétuo para os afortunados e da vala comum para os pobres*. Nada, portanto, das sugestões mórbidas e do contágio mental para que apelaram certos médicos, na sua faina de tudo explicar, quando lhes relatei os acontecimentos dessa *sinistra madrugada*, em que pela primeira vez e última vez ouvi o Noturno nº 13. (CRULS, 1931, p. 14; destaques nossos).

O narrador faz questão de garantir ao ouvinte e ao leitor que a história estranha que o afetou é verdadeira e não fruto de um devaneio ou de um “contágio mental”. Ele quer que confiemos em seu relato e tenta, portanto, passar uma imagem de credibilidade. É extremamente importante para a história que o narrador consiga construir essa relação de confiança. Só assim a narrativa conseguirá alcançar o efeito que o autor-implícito se propõe a causar.

Minha irmã morreu das consequências do parto, se bem que as razões dessa morte, cruel e inesperada, nunca ficassem de todo estabelecidas. Sei que ela já se havia levantado e tivera um puerpério perfeitamente normal, quando sobreveio um acidente súbito e mal definido, do desfecho quase que fulminante. Os médicos falaram numa embolia.

Alceado em pleno coração, meu cunhado *Paulo não se pôde conformar com as rudezas de um destino que lhe estracinhava de golpe o mais belo sonho da vida e, poucas semanas depois, suicidava-se, ou, melhor, desaparecia, de uma maneira impressionante e misteriosa*. Mas não apressemos as coisas. É preciso que eu lhe esclareça alguns outros pontos. Paulo – é quase certo que o senhor desconheça esses pormenores – dedicara-se à agricultura e, logo depois do casamento, fora gerir uma propriedade do pai, a algumas horas daqui, nas proximidades de Sapucaia. (CRULS, 1931, p. 15; destaques nossos).

O Sr. Cavalcanti apresenta as “personagens” importantes para a sua narrativa: sua irmã, Regina, que faleceu no parto de sua sobrinha, Regininha; além de Paulo, seu cunhado. No entanto, podemos dizer que são pseudo-personagens porque o

narrador não lhes dá presença como tal e, graças à estratégia do contar (*telling*) fornece os antecedentes e antecipa os elementos da história para o leitor. É dele o palco e esse jogo de estar-não estar no centro do relato lhe dá uma boa oportunidade para atuar indiretamente, sem que sejam percebidas suas manobras para prender a atenção do interlocutor mudo e do leitor, presos ao seu discurso persuasivo.

Enquanto continua, o narrador consegue aguçar ainda mais a curiosidade do leitor. Faz isso ao citar o suicídio de Paulo, depois corrigindo-se, e citando que, na verdade, ele desapareceu de uma maneira misteriosa. Essa confusão feita intencionalmente gera no leitor uma sensação de inquietação, pois ele percebe que há algo de errado. Logo após aludir a esse mistério, o Sr. Cavalcanti mostra que quem de fato tem o controle da narrativa é ele e que esse tal acontecimento misterioso só será narrado depois que esclarecer alguns fatos anteriores. O leitor não perde o interesse pela narrativa mesmo quando já sabe que, ao final, o cunhado do narrador irá desaparecer devido a fatores estranhos cuja revelação o narrador vai habilmente adiado e suspendendo: “Mas não apressemos as coisas”.

É importante observar que o narrador inicia a sua narrativa dizendo que aquela história era uma das mais marcantes em sua vida, mesmo décadas após o ocorrido e, na verdade, é para esse impacto que sofreu que deseja conduzir a atenção do leitor, mais do que à história propriamente dita, que se torna um pretexto para demonstrar a sua gradativa afecção pelo sobrenatural. Decorrem daí as frequentes suspensões e antecipações que faz em sua narração.

Há no relato do sr. Cavalcanti um ponto significativo que é a antecipação do fenômeno extraordinário causador do medo que o afetou tão profundamente: trata-se de uma lembrança do cunhado Paulo depois da trágica morte de Regina, sua esposa:

De fato, ele nunca teve crenças, e esse talvez fosse o único ponto de dissenção existente entre o casal. Mas se ele não acreditava em Deus, tampouco blasfemava, e nunca obstará a que Regina se afervorasse nas suas devoções.

Paulo punha-se a recordar, então, da tenacidade com que a mulher, por tantas vezes, tentara trazê-lo da incredulidade, apelando para a grande felicidade que os envolvia. Não estava aí a melhor prova da existência de Deus? Sem a essência divina, de onde lhes dimanaria a messe imperecível dos bens? E ele citava a ameaça que ela lhe fazia entre sorrisos, ante as renitências da sua impiedade: se a morte a viesse buscar em primeiro lugar, um dia, por qualquer forma, ela lhe abalaria as convicções, mostrando que nem tudo se acaba com a vida. (CRULS, 1931, p. 19; destaques nossos).

Interessante é que a mesma descrença na vida *post mortem* atinge o narrador também quando diz que “as minhas concepções de *au delà* não iam além do jazigo perpétuo para os afortunados e da vala comum para os pobres.” (CRULS, 1931, p. 14) e justamente esse aspecto ganhará mais credibilidade ainda quando ambos forem obrigados a acreditar nas evidências do fenômeno sobrenatural que irão testemunhar, conforme a profecia evocada anuncia: “se a morte a viesse buscar em primeiro lugar, um dia, por qualquer forma, ela lhe abalaria as convicções, mostrando que nem tudo se acaba com a vida”.

A partir daí, o narrador começa a se aproximar do centro de seu relato: a revelação do fenômeno sobrenatural que o afetou.

Paulo, entretanto, manteve a sua vontade e, apesar de todos os nossos esforços em contrário, nada o demoveu dessa viagem, em que, por fatalidade minha, tive de acompanhá-lo. Em abono da sua resolução, ele dizia que a gerência da fazenda não poderia passar às mãos do administrador sem certos esclarecimentos da sua parte. *Dir-se-ia que o destino, já porfiado na sua perdição, o tentava para o mistério daquela madrugada em que desapareceu para sempre.* Tudo o que nós prevíamos aconteceu. Mal penetramos na fazenda, à vista do lar outrora feliz e agora abandonado, Paulo desfez-se em pranto, e não teve forças para mais nada. Eu mesmo, que ali já havia passado uma enfiada de dias venturosos, senti o coração pequeno, e não foi sem grande custo que tentei suavizar as aflições de meu cunhado. (CRULS, 1931, p. 20; destaques nossos).

Nesta passagem, nos deparamos com mais uma alusão ao futuro desaparecimento de Paulo. O narrador faz a afirmação que “dir-se-ia que o destino, já porfiado na sua perdição, o tentava para o mistério daquela madrugada”. Na expressão “dir-se-ia” o narrador oculta a sua própria interpretação premonitória do desenlace da história nesse jogo entre aproximar-se e distanciar-se daquilo que narra. A partir dessas intromissões, a voz autoral, em uníssono com a do narrador, começa a intensificar a atmosfera de suspense, numa preparação paulatina do clímax e do efeito de terror de um trágico acontecimento preparado pelo destino.

É interessante pensarmos que se antes a casa correspondia a um lugar seguro e feliz, onde boas memórias eram construídas em família, agora, completamente abandonada, transforma-se no espaço propício para um evento misterioso, como o que virá a acontecer. Sabemos que casas abandonadas são importantes cenários para narrativas com elementos de horror. Isso porque o espaço é um dispositivo sempre muito bem explorado por esse gênero. Ao nos depararmos com essa

mudança por que a casa passou, podemos notar que é paralela à de Paulo e isso revela-se capaz de intensificar, ainda mais, a atmosfera necessária para a manifestação de horror.

Logo depois do jantar, como ainda fosse um pouco cedo para subir ao quarto que nos haviam preparado no sobrado, Paulo e eu fomos sentar à varanda, em companhia do administrador. Discutia-se o que ainda deveria ser feito na manhã seguinte, para concluir os aprestos da viagem, quando este último me perguntou se eu já havia cogitado do transporte do piano.

– Não – disse eu – porque ele não vai. Paulo ainda não sabe como disporá a vida, e para o piano andar com ele de um lado para o outro, é melhor que, por enquanto, fique por aqui. – Esse piano...

E sem que eu o interpelasse, o administrador entreabriu os lábios num sorriso zombeteiro: - *O senhor não imaginava como, por causa desse piano, o povo todo anda assombrado por aqui, desde o dia em que o Romão, que ficou guardando a casa, veio com uma história de que ele toca sozinho, pelo calado da noite...*

Paulo, que estava sentado um pouco distante, e parecia entregue a outros pensamentos, mostrou-se logo interessado pelo que ouvia e quis saber por miúdo desse incidente. O administrador acrescentou haver coisa de dez dias que o Romão viera com essas novidades, dizendo que não dormiria mais dentro da casa, pois que *todas as noites despertava ao som do piano, que tocava todas aquelas músicas que ele já conhecia do tempo de D. Regina*. E nada o demovia de suas convicções. Ele chegara mesmo a declarar que preferiria deixar a fazenda, se o forçassem àquela obrigação. (CRULS, 1931, p. 23; destaques nossos).

Esse é um dos poucos diálogos diretos da narrativa, justamente para mostrar e não apenas relatar, como faz o narrador constantemente, a intensificação do efeito de medo na narrativa com a revelação de um evento inexplicável: o piano a tocar sozinho o *Noturno nº 13*, música que a morta executava habitualmente. A partir desse momento, a história que o narrador conta envereda para um lado mais sombrio, afinal, fica implícito que o piano teria sido tocado por uma presença fantasmagórica.

Para suavizar-lhe a impressão, *mostrei-me perfeitamente incrédulo de tudo quanto escutara*, e lembrei que *aquela gente da roça não sabia viver sem fantasmas e assombrações*. Fôssemos a apurar e, talvez, que a música a desoras não passasse de um pouco de cachaça de mais ou de menos na cabeça do Romão. (CRULS, 1931, p. 24; destaques nossos).

Reforça-se, no trecho, a incredulidade do narrador sobre a sobrenaturalidade do fenômeno para o qual fornece explicações racionais, de modo que se fortalece a transformação que sofrerá quando se deparar com o inexplicável.

Por volta das duas horas da madrugada, quando eu mais profundamente dormia, fui despertado de sobressalto por alguém, que me sacudia os ombros e balbuciava o meu nome em tom angustioso. Estonteado, entreabri as pálpebras pesadas, e dei com a figura de *Paulo ao pé do meu leito, de olhos exorbitados e brilhantes, o cabelo desalinhado, o corpo todo numa tremura.*

– *Ouves?* dizia-me ele. Olha o piano. Eu estava para adormecer quando ele começou. *E é o Noturno nº 13, uma das músicas que ela mais gostava de tocar.* Eu apurei o ouvido. O silêncio era completo.

- *Não ouço nada, Paulo. Você está sonhando. Não é possível.*

- *Não ouves? Mas então estarei louco?* – e ele me olhava tão penetrantemente e tinha um *ar tão estranho e desvairado, que temi deveras pela sua razão.* – Olha! Vai começar a segunda parte... São agora os acordes mais ligeiros. Mas é a sua interpretação! Até a pausa que ela costumava fazer num certo ponto, eu também notei há pouco. Mas estarás surdo? Então não ouves nada? Vem para mais perto... Vamos abrir a janela... (CRULS, 1931, p. 25; destaques nossos).

Novamente aí, o autor-implícito usa da estratégia cênica de “mostrar”, como diria Booth, pelos diálogos, a intensidade do pavor que acomete Paulo: “olhos exorbitados e brilhantes, o cabelo desalinhado, o corpo todo numa tremura; ar estranho e desvairado, temi deveras pela sua razão”. Como apenas Paulo ouve o piano tocar, observa-se aí o confronto entre a explicação racional do narrador – “você está sonhando” – e a certeza do viúvo: “é o Noturno nº 13, uma das músicas que ela mais gostava de tocar”.

Comum em narrativas de horror, a sanidade da “personagem” é questionada tanto por ela mesma quanto pelo narrador, mesmo que brevemente e sem grande embasamento, pois a personagem Romão diz ter escutado o fantasma tocar, portanto, Paulo não seria a única pessoa a relatar o fenômeno sobrenatural. Além disso, o próprio narrador já deixou o leitor de sobreaviso em relação à estranheza da história.

Não só o questionamento acerca da sanidade das personagens é comum em narrativas do gênero de horror, mas o questionamento sobre a história em questão se tratar de um sonho ou de uma alucinação. Todas as possibilidades de uma explicação plausível são consideradas a fim de garantir a verossimilhança do acontecimento sobrenatural.

A narrativa continua e, a despeito de todo o esforço do narrador para ouvir a composição que Paulo dizia escutar, não conseguiu. Os dois adormecem novamente e, no dia seguinte, o viúvo, descansado, questiona-se acerca do que viu e chega até mesmo a considerar ter sofrido uma alucinação.

Dissuadindo-lhe, ponderei que provavelmente ele tivera um forte pesadelo, relacionado com o que nos contara o administrador, muito embora no meu íntimo igualmente subsistissem sérios receios pela sua integridade mental. E no desejo de mais convencê-lo, adiantei que também já havia experimentado alguns desses terríveis sonhos, que se continuavam por algum tempo em franco estado de vigília. (CRULS, 1931, p. 27).

Ao acalmar o cunhado em relação à aparição noturna, o narrador manifesta não só a sua descrença em fantasmas, como também pondera que muito provavelmente foi um sonho, confirmando a sua percepção realista e fundada na razão. É justamente esse confronto entre realidade e irrealidade, entre as leis fundantes da realidade e a sua transgressão pelo sobrenatural, que dá tanto ao fantástico quanto ao horror a sua força estética.

Paulo, porém, mal me viu em preparativos de viagem, não aceitou a minha ideia. Era preferível esperar mais um dia e deixar tudo pronto. Ele não queria confiar a terceiros o que deveria ser feito por suas próprias mãos. Desse-lhe eu mais algumas horas e ele mesmo desfaria os seus quartos e embalaria tudo o que lhe pertencia. E como eu relutasse:

- Não tenha receios. Esta noite não haverá nada. Estou perfeitamente calmo. *Cedi mais uma vez. Cedi para me arrepender por toda a minha vida, pois que estou quase certo de que a nossa volta naquela tarde o teria afastado do fim prematuro e trágico.* (CRULS, 1931, p. 28; destaques nossos).

Esse comentário do narrador, que destacamos acima, interrompe a narrativa para antecipar, mais uma vez, o acontecimento trágico que se aproxima, a fim de instigar a tensão e manter a expectativa dos interlocutores – aquele a quem se dirige na trama, e que permanece mudo ao seu lado, e o leitor da narrativa. Tais interferências, inseridas cuidadosamente no circuito narrativo, funcionam como intensificadores do efeito de terror pretendido.

Foi pela madrugada – a hora não posso precisar, pois que só muito mais tarde vim a olhar o relógio, e os segundos, nessas ocasiões,

valem às vezes por séculos – foi pela madrugada que me levantei de golpe, despertado pelas vozes do piano, que me chegavam abafadas como se alguém, num choro lento, sufocasse soluços. A princípio a música deve ter-me embalado num estado de semi-vigilância, pois que *já acordado, eu ainda duvidada da sua realidade e queria supor-me possuído de um pesadelo.* (CRULS, 1931, p. 30; destaques nossos).

A manifestação de horror inicia-se na madrugada, validando ainda mais as características do gênero. Não há melhor momento para a manifestação ocorrer, já que a madrugada permite uma condição de vulnerabilidade, pois além de a maioria das pessoas estar dormindo e a personagem se ver mais solitária, há a questão do escuro, que é suscetível para a aparição do desconhecido.

A relutância do narrador, que foi reforçada diversas vezes ao longo do conto, em acreditar na possibilidade de um fenômeno sobrenatural faz com que o leitor acredite ainda mais em sua palavra, pois existe pouca chance de ele ser uma pessoa propensa a facilmente se deixar seduzir por histórias e contos assombrosos, de modo que esse fato dará maior consistência à veracidade do evento sobrenatural que irá presenciar.

Não posso descrever o que senti, nem esmiuçar os lances dessa pavorosa madrugada, em que por meu turno pensei enlouquecer. A música continuava sempre e, a cada acorde mais forte, eu tinha a sensação de que me unham o cérebro e as notas eram arrancadas por meus próprios nervos. Fosse ou não das circunstâncias trágicas em que o ouvi jamais música alguma me atribulou tanto no íntimo d'alma como esse estranho Noturno nº 13. Dir-se-ia que Chopin extravasou para as suas próprias páginas, transfiguradas em harmonia, todas as angústias que dormem no fundo do coração humano e nunca puderam ser traduzidas por palavras. (CRULS, 1931, p. 31; destaques nossos).

Há uma significativa mudança de tom no discurso do narrador, que transborda aqui todo o efeito dos acordes do *Noturno nº 13* de Chopin sobre si mesmo, como indica a série de qualificadores: “pensei enlouquecer”; “sensação de que me unham o cérebro”; “notas arrancadas por meus próprios nervos”; “música alguma me atribulou tanto no íntimo d'alma”. Acrescente-se a isso, o fato do narrador perder a capacidade de traduzir em palavras o pânico que o invade: “Não posso descrever o que senti”.

A composição de Chopin é essencial ao conto não somente por nomeá-lo, mas também por ser um dispositivo utilizado para criar a atmosfera de estranheza e de efeito de horror, pois é ela a responsável por materializar o espectro de um morto,

expressando “todas as angústias que dormem no fundo do coração humano e nunca puderam ser traduzidas por palavras”.

O meu amigo, apreciador de música como é, deve conhecer bem as ansiedades dessa súplica, que se inicia querelosa e branda, num rumorejo suave de lábios em prece e, pouco a pouco, num crescendo pungente e afervorado, sobe a gama do exaspero, entre soluços e lamentos mal sopitados, até que rompe, por fim, numa estalada de uivos e imprecações, regougos e gemidos, cachinadas e doestos, em que se confundem as vozes de mil bocas numa queixa infinita e dilacerante.

Transido de medo, com o coração num degelo, e os nervos à flor da pele vibrando a cada som, eu pude bem acompanhar todas as gradações dessa longa súplica, que se me entalhou de vez no cérebro e, por muitos meses, à maneira de uma obsessão pavorosa, andou a cantar junto dos meus ouvidos. (CRULS, 1931, p. 31; destaques nossos).

Pela primeira vez, o narrador apela, explicitamente, para o seu ouvinte – “O meu amigo, apreciador de música como é” –, de modo a aproximá-lo dos acordes terríveis do *Noturno nº 13*, nos seus contrastes de “rumorejo suave” até a “estalada de uivos e imprecações”. A música é, nesse momento, a corporificação dos sentimentos do narrador, de Paulo, do ouvinte e do leitor; todos sincronizados numa espécie de transe e de suspensão das faculdades racionais, o que os capacita para a entrada numa região na qual o sobrenatural habita. O efeito de medo e terror do *Noturno nº 13* sobre o narrador chega, agora, ao seu ápice:

Debruçando na janela, atentando ávido para todos os lados, pareceu-me ouvir qualquer ruído no extremo contrário da casa, justamente onde ficava a sala de visitas, cujas janelas me eram vedadas pelo telheiro da varanda.

Não me enganara. Pouco depois, dois vultos apareciam entre as trepadeiras e atravessavam o jardim em direção oposta à minha, demandando a porteira do caminho largo. Num deles, todo de negro, cabeleira ao vento, eu logo reconheci Paulo. O outro, mais franzino e mais baixo, devia ser uma mulher, e estava envolto numa túnica branca que lhe descia até os pés. Eles caminhavam vagarosamente e bem unidos, a figura de branco torneando com o braço a cintura de Paulo. Estarrecido, num arranco supremo, com as unhas cravejadas no peitoril da janela, e uma voz que mais se assemelharia a um estertor de agonizante, eu ainda pude gritar por Paulo umas duas ou três vezes.

Ao meu apelo, percebi que ele fizera tenção de parar e voltar-se, mas a figura de branco aconchegou-o mais de si, trouxe-lhe a cabeça ao peito carinhoso, e *ambos, sempre enlaçados, desapareceram entre a ramagem do pomar.* (CRULS, 1931, p. 32; destaques nossos).

O efeito de medo produzido pela aparição do fantasma da morta chega aqui ao grau máximo – “estarrlecido”; “unhas cravejadas no peitoril da janela”; “voz que mais se assemelharia a um estertor de agonizante”. Essa série de qualificadores expressam o forte impacto produzido nos sentimentos e nas convicções do narrador, que, nesse momento, abandona a fidelidade à razão, que antes o dominava, e passa a dar crédito a um fenômeno sobrenatural.

A descrição do fantasma, a “figura de branco”, corrobora a imagem clássica construída dessa manifestação, que geralmente aparece sem forma, coberta por um tecido branco. Ao descrever a companhia de Paulo dessa maneira, o narrador confirma que se trata de uma figura espectral.

Ainda os vi mais uma vez, já então muito mais longe, quando desciam, num terreno limpo, pela fita branca de um atalho que *levava ao Paraíba*. lam ainda abraçados e *já se me afigurava que não andavam*, tão serena era a sua marcha.

E com a vista perdida ao longe, acompanhei-os assim por algum tempo, até que as suas *duas sombras* se diluíram, de todo e para sempre, na luz hesitante da madrugada... (CRULS, 1931, p. 33; destaques nossos).

A desmaterialização do corpo de ambos – “já se me afigurava que não andavam” – é uma marca significativa de seres fantasmais e do cumprimento da promessa da esposa morta, que veio resgatar o marido do mundo dos vivos, firmando um pacto com o sobrenatural. O suicídio trágico, antecipado pelo narrador, acontece pelo indício do rio Paraíba, sugerindo que Paulo se lançou nas suas águas.

Nesse conto, Cruls resgata o elemento clássico do horror que é a aparição do fantasma vinculado à morte. A mera presença e existência dele é capaz de gerar uma grande sensação de medo. Caso o fantasma tenha tendências a comportamentos maldosos, nada que façamos pode contê-los, afinal, estão mortos e são inatingíveis.

Em *A História do Medo no Ocidente* (2009), Jean Delumeau mostra que foi feito um levantamento por um etnólogo polonês, L. Stomma, acerca de quais tipos de morte levariam a casos mais comuns de fantasma.

Mais geralmente, tinham particular vocação para a vagueação *post mortem* todos aqueles que não se haviam beneficiado de um falecimento natural e, portanto, tinham efetuado em condições anormais a passagem da vida à morte – logo, defuntos mal integrados

a seu novo universo e, por assim dizer, 'mal em sua pele'. A essa acrescentava-se uma outra categoria de candidatos-fantasmas: aqueles que haviam morrido no momento ou na proximidade de um rito de passagem que, por essa razão, não se realizara (fetos mortos, casados falecidos no dia das bodas etc.). (DELUMEAU, 2009, p. 137).

O tipo de morte da esposa de Paulo se ajusta ao que diz Delumeau porque ocorreu logo após o parto, impedindo que exercesse a maternidade e interrompendo um rito de passagem.

A aparição de Regina como fantasma acontece somente no final da narrativa, mas não podemos deixar de observar que, desde o início do conto, é uma presença espectral, pois até essa sua aparição, ela surge na história apenas como uma lembrança fugidia, assemelhando-se muito a uma figura fantasmagórica. Da mesma forma, o interlocutor, mudo e sem nome, ocupa, também, essa função fantasmal.

Valeria a pena destacar, ainda, que o efeito de terror causado pelo fantasma de um morto, que vem cumprir sua promessa de resgate de um vivo, traz, também, um sentimento de alívio que o leitor sente por saber que todas aquelas emoções suscitadas pelo conto estão somente no plano ficcional, conforme nos alerta Burke em seu estudo sobre o sublime, como visto no primeiro capítulo do nosso trabalho. Em "Noturno nº 13", isso ainda é fortalecido pelo tempo da própria narrativa, já que o narrador situa os acontecimentos há mais de vinte anos. Portanto, o leitor se sente protegido, não só pela ficção, mas também pelo tempo, já que os fatos aconteceram há muitos anos.

Especificamente no conto de Gastão Cruls, o fantasma gera sentimentos dúbios: por um lado é a realização amorosa dos amantes unidos pela morte, tal qual o modelo romântico prega; de outro, porém, traz o pavor provocado pelo espectro de um morto que, como o "anjo da morte", vem buscar aquele que deseja para levá-lo ao mundo dos mortos. Isso reforça ainda mais o quanto o fantasma continua sendo uma apavorante manifestação de horror.

Mas o que dizer do narrador, o Sr. Cavalcanti, figura central desse conto de horror povoado de presenças espectrais?

Ele também tece o tempo todo a presença fantasmal de uma outra história, a de sua irmã e cunhado – que, mesmo sendo personagens, não têm voz –, num discurso que narra por eles, para contar, na verdade, a sua própria história: a do efeito impactante do horror causado pela aparição fantasmal que testemunhou no passado e que o leva, de homem cético e racional que era, a admitir a existência de fantasmas.

Para concluir, diríamos que essa é uma narrativa que materializa, no próprio relato do narrador autodiegético, o efeito de horror provocado por um acontecimento sobrenatural.

3.2 “Demônios”, de Aluísio Azevedo, e o horror pela metaficção

Aluísio Azevedo foi um cartunista, escritor e diplomata brasileiro. Natural de São Luís/MA, muda-se para o Rio de Janeiro e ingressa na Imperial Academia de Belas Artes. Fez, por algum tempo, caricaturas para jornais para se sustentar no Rio de Janeiro. Retorna para São Luís em 1878, quando inicia sua carreira de escritor com a publicação de *Uma lágrima de mulher* (1879), que é ainda influenciada fortemente pelo Romantismo. É um ano mais tarde que Aluísio publica *O mulato* (1881) e inaugura o movimento naturalista no Brasil. As suas próximas obras, *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890), nascem de uma investigação e análise do autor em relação a instalações habitacionais lotadas, além da exploração do imigrante português. Suas obras naturalistas são um marco e, também, referências para a literatura brasileira.

Apesar de ter seus romances consagrados na nossa literatura, os contos de Azevedo não conquistaram o mesmo espaço e a mesma visibilidade. As coletâneas de contos *Demônios*, publicada pela primeira vez em 1893, e *Pegadas* (1898) não foram tão aclamadas e conhecidas como, por exemplo, as obras *O mulato* e *O cortiço*.

“Demônios”, o primeiro dos conto da coletânea, passou por algumas edições e reedições pelas mãos do próprio Aluísio Azevedo. A primeira edição, publicada no início de 1891, foi reeditada mais duas vezes. Durante essas alterações, Azevedo retirou do texto algumas passagens consideradas excessivamente sexuais, inclusive uma delas com aparente menção à necrofilia. Além disso, retirou o encontro do narrador e de Laura com algumas personagens que tinham se transformado em mofo e lodo, como a paisagem que os cercava. Esses encontros geraram diálogos que também foram retirados. Ao que parece, Azevedo tentou abrandar ao máximo o texto, para que ele não pudesse sofrer grande recriminação. Neste trabalho, utilizaremos a sua última versão, que é de 1898, a partir de uma edição da Martins Fontes, de 2007.

O conto inicia-se com a descrição que o narrador autodiegético faz da ambientação em que se encontra e onde costuma passar boa parte do seu tempo: a

casa de pensão e, especificamente, seu próprio quarto. É nele, inclusive, que os primeiros indícios de estranheza começam a aparecer.

O meu quarto de rapaz solteiro era bem alto; um mirante isolado, por cima do terceiro andar de uma grande e sombria casa de pensão da rua Riachuelo, com uma larga varanda de duas portas, aberta contra o nascente, e meia dúzia de janelas desafrontadas, que davam para os outros pontos, dominando os telhados da vizinhança. (AZEVEDO, 2007, p. 5).

A princípio, esse narrador autodiegético, que é para Genette aquele que faz parte da diegese como personagem, destaca, na descrição do seu quarto, alguns detalhes de estranheza como o fato de situar-se num mirante isolado, acrescido do aspecto sombrio da pensão, elementos que serão extremamente úteis para gerar no leitor o efeito desejado, no caso, o de suspense e mistério causados pelo narrador estar num ambiente que, sabemos perfeitamente, remete ao imaginário do horror, de maneira bem imediata por ser aquela famosa imagem da casa “sombria”.

Um pobre quarto, mas uma vista esplêndida! Da varanda, em que eu tinha as minhas queridas violetas, as minhas begônias e os meus tinhorões, únicos companheiros animados daquele meu isolamento e daquela minha triste vida de escritor, descortinava-se amplamente, nas encantadoras nuances da perspectiva, uma grande parte da cidade, que se estendia por ali afora, com a sua pitoresca acumulação de árvores e telhados, palmeiras e chaminés, torres de igreja e perfis de montanhas tortuosas, donde o sol, através da atmosfera, tirava, nos seus sonhos dourados, os mais belos efeitos de luz. (AZEVEDO, 2007, p. 6).

O narrador continua descrevendo a ambientação em que se encontra e parte, então, para a caracterização de seu estilo de vida e da sua profissão. Já exprimindo os primeiros traços românticos da obra, alude que é um escritor solitário e isolado.

Quase nunca trabalhava à noite; às vezes, porém, quando me sucedia acordar fora d’horas, sem vontade de continuar a dormir, ia para a mesa e esperava, lendo ou escrevendo, que amanhecesse. *Uma ocasião acordei assim, mas sem consciência de nada, como se viesse de um desses longos sonos de doentes a decidir; desses profundos e silenciosos, em que não há sonhos, e dos quais, ou se desperta vitorioso para entrar em ampla convalescença, ou se sai apenas um instante para mergulhar logo nesse outro sono, ainda mais profundo, donde nunca mais se volta.* Olhei em torno de mim, admirado do longo espaço que me separava da vida e, logo que me senti mais senhor das minhas faculdades,

estranhei não perceber o dia através das cortinas do quarto, e não ouvir, como de costume, pipilarem as cambaxirras defronte das janelas, em cima do telhado. (AZEVEDO, 2007, p. 7; destaques nossos).

É a partir dessa frase – “Uma ocasião acordei [...] sem consciência de nada” – que a rotina desse narrador-escritor começa a se desviar da rotina e a estranheza em relação aos fatos começará a surgir. O escritor acorda, um pouco atordoado, de um sono profundo e se depara com um silêncio muito aquém da normalidade.

Singular! muito singular!

Acendi a vela e corri ao meu relógio de algibeira. Marcava meia-noite. Levei-o ao ouvido, com a avidez de quem consulta o coração de um moribundo; já não pulsava: tinha esgotado toda a corda. Fi-lo começar a trabalhar de novo, mas as suas pulsações eram tão fracas que eu, só com extrema dificuldade, conseguia distingui-las.

- É singular, muito singular! Repetia, calculando que, se o relógio esgotara toda a corda, era porque eu então havia dormido muito mais ainda do que supunha! Eu então atravessara um dia inteiro sem acordar e entrara do mesmo modo pela noite seguinte. (AZEVEDO, 2007, p. 9; destaques nossos).

Abundam os sinais de estranheza e de previsões macabras: “meia noite”; “relógio não pulsava”; “coração de um moribundo” e o alerta que se repete em eco: “singular, muito singular!”. São índices que apontam para algum acontecimento insólito em vias de acontecer, criando, no leitor, a expectativa de que as leis da realidade estão prestes a serem quebradas.

E veio-me a *dúvida* de que eu tivesse ficado surdo durante aquele maldito sono de tantas horas; e, fulminando por esta ideia, precipitei-me sobre o tímpano da mesa, e vibrei-o com toda a força.

O som fez-se, porém abafado e lento, como se lutasse com grande resistência para vencer o peso do ar.

E só então notei que a luz da vela, à semelhança do som e do tímpano, também não era intensa e clara como de ordinário e parecia oprimida por uma *atmosfera de catacumba*.

Que significaria isto?... que estranho cataclismo abalaria o mundo?... Que teria acontecido de tão transcendente durante aquela minha ausência de vida, para que eu, à volta, viesse encontrar o som e a luz, as duas expressões mais impressionadoras do mundo físico, assim trôpegas, e assim vacilantes, nem que toda a natureza envelhecesse maravilhosamente, enquanto eu tinha os olhos fechados e o cérebro entorpecido?... (AZEVEDO, 2007, p. 10; destaques nossos).

A partir do momento em que começa a deixar claro para o leitor que, por exemplo, luz e som, que são marcas do mundo físico, começam a perder força, o terreno da irrealidade invade a narrativa. Importante destacar a “dúvida”, que afeta, simultaneamente, personagem, narrador e leitor, culminado com as questões sobre o significado desse estranho fenômeno: “Que significaria isso? Que estranho cataclismo abalaria o mundo?”.

Meu deus! o nascente continuava fechado e negro; *a cidade deserta e muda*. As estrelas tinham empalidecido ainda mais, e as luzes dos lampiões transpareciam apenas, através da espessura da noite, como sinistros olhos que me piscavam da treva.

Meu deus! meu Deus, que teria acontecido?!...

Acendi novas velas, e notei que as suas chamas eram mais lívidas que o fogo-fátuo das sepulturas. Concheei a mão contra o ouvido, e fiquei longo tempo a esperar inutilmente que do profundo e gélido silêncio lá de fora me viesse um sinal de vida.

Nada! Nada!

Fui à varanda; apalpei as minhas queridas plantas; estavam fanadas, e as suas tristes folhas pendiam molemente para fora dos vasos, como embambecidos membros de um cadáver ainda quente. Debrucei-me sobre as minhas estremecidas violetas e procurei respirar-lhes a alma embalsamada. Já não tinham perfume! (AZEVEDO, 2007, p. 13; destaques nossos).

Dentre esses adjetivos, os mais comuns fazem parte do mesmo campo lexical. Todos envolvem escuridão e medo, o que possibilita que o leitor seja ainda mais afetado enquanto lê. Para a modalidade do horror, a escolha dos vocábulos adequados é essencial, a fim de explorar ao máximo a situação e criar um clima de tensão. Podemos notar que a descrição é bem detalhada e leva o leitor a percorrer o mesmo espaço que ele, vendo o que ele vê. Além disso, essa construção do espaço é dada por meio de comparações e alusões a cenas horripilantes também.

Além da ênfase do narrador autodiegético em mostrar a transgressão das leis que regem a realidade empírica, é importante destacar, também, as constantes interjeições e interrogações que exprimem o tom emocional do relato: “- Meu deus! meu Deus, que teria acontecido?!..”; “Que significaria isso?... que estranho cataclismo abalaria o mundo?...”. Essa é uma das maneiras de gerar os efeitos de tensão e suspense necessários ao horror.

Outra forma utilizada pelo narrador autodiegético de “Demônios” para prender o leitor ao relato é presentificar as situações e narrá-las como se estivessem acontecendo no momento presente da leitura, enfatizando, especialmente, aquilo que

o leitor desconhece e que está por vir. Isso faz com que o leitor acompanhe cada hesitação, descoberta e angústia do narrador-personagem, como ocorre logo no início da narrativa, quando ambos experimentam a surpresa de descobrir os elementos transgressores da lei natural e, depois, paulatinamente, começam a perceber o que, possivelmente, estaria acontecendo.

Abri todas as janelas do quarto, em seguida a porta, e chamei pelo criado. Mas a minha voz, apesar do esforço que fiz para gritar, saía frouxa e abafada, quase indistinguível.

Ninguém me respondeu, nem mesmo o eco.

Meu Deus! Meu Deus!

E um violento calafrio percorreu-me o corpo. Principiei a ter medo de tudo; principiei a não querer saber o que se tinha passado em torno de mim durante aquele maldito sono traiçoeiro; desejei não pensar, não sentir, não ter consciência de nada. O meu cérebro, todavia, continuava a trabalhar com a precisão do meu relógio, que ia desfiando os segundos inalteravelmente, enchendo minutos e formando horas. (AZEVEDO, 2007, p. 14; destaques nossos).

A passagem acima remete ao primeiro momento em que o narrador diz explicitamente que está com medo da situação em que se encontra – “violento calafrio”; “principiei a ter medo de tudo”. É o momento em que se dá conta de que a escuridão excessiva, a falta de som e o tempo, que aparentemente parou, estão beirando o sobrenatural e, talvez, não possam ter explicações lógicas. Começa, então, a ganhar coragem para enfrentar o medo do sobrenatural e investigar as causas do fenômeno alucinatório. Nesse momento, ele foi capaz de tragar o leitor para a sua tensão e criar um suspense, que não deixa de conter, também, uma curiosidade. Da mesma forma que ele precisa de respostas, o leitor também.

Quando o narrador-escritor começa a percorrer a pensão, somos levados, junto com ele, a entender a gravidade da situação, ao nos depararmos com vários corpos sem vida. Acompanhamos o momento juntos e por isso sentimos, ao mesmo tempo, emoções similares em relação ao que essa experiência aterrorizante causa.

O médico estava estendido na sua cama, embrulhado no lençol. Tinha contraída a boca e os olhos meio abertos.

Chamei-o; segurei-lhe o braço com violência e *recuei aterrado* porque lhe senti o corpo rígido e frio. Aproximei, *trêmulo*, a minha vela contra o seu rosto imóvel; ele não abriu os olhos; não fez o menor gesto. E na palidez das faces notei-lhe as manchas esverdeadas da carne que vai entrar em decomposição.

Afastei-me.

E o meu *terror cresceu*. E *apoderou-se de mim o medo do incompreensível*; o medo do que não se explica; o medo do que não se acredita. E saí do quarto querendo pedir socorro, *sem conseguir ter voz para gritar* e apenas resbunando uns *vagidos guturais de agonizante*. (AZEVEDO, 2007, p. 16; destaques nossos).

É também nessa passagem que somos apresentados ao medo cósmico, de Lovecraft. O horror, que foi, aos poucos, construído por meio do acúmulo de elementos misteriosos e inexplicáveis, chega aqui ao seu ápice por meio de uma série de adjetivos e expressões criteriosamente selecionados: “meu terror cresceu”; “medo do que não se explica”; “do que não se acredita”; “sem ter voz para gritar”; “vagidos guturais de agonizante”. Se antes ele ainda tentava buscar uma explicação racional para a situação, agora está certo de que nada daquilo pode ser explicado pela razão.

O grau ascendente de terror afeta até mesmo a capacidade de fala articulada da personagem escritor, que chega ao inumano de “vagidos guturais de agonizante”, e se consolida, ainda mais, a partir do momento em que não se vislumbra nenhuma explicação racional para o fenômeno, adentrando no mundo do desconhecido. Ter contato com essa atmosfera inexplicável, na qual o sobrenatural domina, faz com que o leitor seja acometido por diversas emoções conflituosas e conturbadas, tal qual a personagem e narrador.

Porque estamos lidando com fatores desconhecidos e, supostamente, sobrenaturais, é extremamente necessário que confiemos no narrador para que a narrativa consiga causar medo, pavor, suspense e temor. Portanto, em “Demônios”, o narrador autodiegético precisa demonstrar ser digno de confiança do leitor. Uma das formas que usa para isso é o relato do choque que sofre ao se deparar com situações como estas:

Meu deus! meu Deus! quando terminaria aquele suplício?

Desci ao andar térreo da casa, apressando-me agora para aproveitar a mesquinha luz da vela que, pouco a pouco, me abandonava também.

Oh! Só a ideia de que era aquela a derradeira luz que me restava!... A ideia da escuridão completa que seria depois, fazia-me gelar o sangue. Trevas e mortos, que horror!

Penetrei na sala de jantar. À porta tropecei no cadáver de um cão; passei adiante. O criado jazia estendido junto à mesa, espumando pela boca e pelas ventas; não fiz caso. Do fundo dos quartos vinha já um bafo enjoativo de putrefação ainda recente. (AZEVEDO, 2007, p. 20; destaques nossos).

As cenas, além de mostrarem o desespero do narrador, evidenciam o quão medonho é o cenário que ele encontra dentro da pensão sem que haja alguma explicação plausível para algo tão perturbador e macabro.

Após começar a notar o que estava acontecendo ao seu redor com o encontro de tantos cadáveres, o narrador-escritor imediatamente se preocupa com a sua noiva, Laura, e decide ir à casa dela para se certificar se ela continuava viva ou não.

Quando essa menção à personagem feminina começa a se intensificar, podemos notar alguns traços românticos da narrativa de Azevedo por meio da idealização da personagem, que, ao longo do texto, é mostrada como uma das preocupações centrais do narrador, que fantasia, inclusive, uma vida a dois com a moça. Laura, segundo a descrição dele, é uma moça virgem, encantadora e delicada. Em algumas passagens, o amor também é descrito como garantia de vida, característica típica das obras românticas. O pessimismo relacionado à possível morte de Laura e, conseqüentemente, a falta de razão para viver também é uma característica marcante do período e se encontra no texto.

Não; não! – disse-lhe sem voz. – Não me separarei de ti, adorável despojo! Não te deixarei aqui sozinha, minha Laura! Viva, eras tu que me conduziás às mais altas regiões do ideal e do amor; viva, eras tu que davas asas ao meu espírito, energia ao meu coração e garras ao meu talento! Eras tu, luz de minha alma, que me fazias ambicionar futuro, glória, imortalidade! Morta, hás de arrastar-me contigo ao insondável pélago do Nada! Sim! Desceremos ao abismo, os dois, abraçados, eternamente unidos, e lá ficaremos para sempre, como duas raízes mortas, entretecidas e petrificadas no fundo da terra! (AZEVEDO, 2007, p. 29; destaques nossos).

Mais calmo, contei-lhe por minha vez o que presenciara. Disse-lhe que todos, todos, à exceção de nós dous somente tinham morrido. E interrogamos um ao outro, ao mesmo tempo, o que seria de nós, perdidos e abandonados no meio daquele tenebroso campo de mortos?.[...]

Resolvemos morrer juntos.

Sim! Era tudo o que nos restava! Mas de que modo realizar esse intento?... *Que morte descobriríamos capaz de arrebatá-nos aos dous de uma só vez?...* (AZEVEDO, 2007, p. 33; destaques nossos).

O aspecto romântico se concretiza ainda mais quando as personagens decidem que irão morrer juntas, pois toda a cidade que eles conheciam tinha se tornado completamente inóspita. Juntos, decidem que a única forma possível para a morte era a entrada no mar e começam o trajeto até à praia.

É durante esse percurso que as personagens percebem que a cidade está se degradando cada vez mais rapidamente:

Lá fora a umidade crescia, liquefazendo a crosta da terra. O chão tinha já uma sorvedoura acumulação de lodo, em que o pé se atolava como num tujucal de mangues. As ruas estreitavam-se entre duas florestas de bolor, que nasciam de cada lado das paredes.

Laura e eu, presos um ao outro pela cintura, arriscamos os primeiros passos e pusemos-nos a andar com extrema dificuldade, procurando a direção do mar, tristes e mudos, como os dous enxotados do paraíso. (AZEVEDO, 2007, p. 36).

Todo esse ambiente inóspito que se cria é imprescindível para gerar apreensão no leitor e, dessa forma, o horror, emoção cara ao autor-implícito, pode ser alcançado mais facilmente.

Fora o ambiente que estava se degradando, os personagens também estavam perdendo as suas formas físicas como as conheciam. Um processo monstruoso acaba ocorrendo em seus corpos, que passam por alguns estágios de metamorfose até chegarem, praticamente, a uma involução.

E assim nos quedamos para sempre, ali plantados e seguros, sem nunca mais nos soltarmos um do outro, nem mais poderemos mover com os nossos duros membros contraídos. E, pouco a pouco, nossos cabelos e nossos pelos foram-se-nos desprendendo e caindo lentamente pelo corpo abaixo. E cada poro que eles deixavam era um novo respiradouro que se abria, para beber a noite tenebrosa. Então sentimos que o nosso sangue fora a mais e mais se arrefecendo e desfibrinando, até ficar de todo transformado numa seiva linfática e fria. Nossa medula começou a endurecer e revestir-se de camadas lenhosas, que substituíam os ossos e os músculos; e nós fomos surdamente nos lignificando, nos encascando, a fazer-nos fibrosos desde o tronco até às hastes e às estípulas. (AZEVEDO, 2007, p. 48).

Não só por conta de todas essas mudanças físicas, mas também devido ao que o narrador autodiegético já tinha visto anteriormente, é bom frisarmos o que já foi dito por Lovecraft, em *O horror sobrenatural em Literatura*: “O apelo do macabro espectral é geralmente restrito porque exige do leitor um certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana.” (2007, p. 13). Ou seja, é preciso que o autor use os dispositivos narrativos para conduzir o leitor pelas associações criadas pela imaginação, desviando-se da lógica racional e dos acontecimentos tidos como aceitáveis na realidade empírica. Desse modo, é primordial que o leitor seja capaz de

deixar fluir a sua imaginação para que o autor-implícito consiga gerar todos os efeitos desejados, o que é bem explorado nesta passagem:

E século a século a sensibilidade foi-se-nos perdendo numa sombria indiferença de rocha. E século a século fomos de grés de xisto ao supremo estado de cristalização.

E vivemos, vivemos e vivemos, até que a lama que nos cercava principiou a dissolver-se numa substância líquida, que tendia a fazer-se gasosa e a desagregar-se, perdendo o seu centro de equilíbrio; *uma gaseificação geral, como devia ter sido antes do primeiro matrimônio entre as duas primeiras moléculas que se encontraram e se uniram e se fecundaram, para começar a interminável cadeia da vida*, desde o ar atmosférico até ao sílice, desde o eozoon até ao bípede.

E oscilamos indolentemente naquele oceano fluido.

Mas, por fim, sentimos faltar-nos o apoio, e resvalamos no vácuo, e precipitamo-nos pelo éter.

E, abraçados a princípio, soltamo-nos depois e *começamos a percorrer o firmamento, girando em volta um do outro, como um casal de estrelas errantes e amorosas, que vão espaço afora em busca do ideal.* (AZEVEDO, 2007, p. 51; destaques nossos).

A pontuação sugere o ritmo delirante das imagens que vão se superpondo, em intensidade crescente, perdendo qualquer vínculo com a realidade empírica e investindo no sobrenatural. O teor de horror vai se transformando em uma paisagem etérea que envolve os amantes, agora metamorfoseados em “estrelas errantes e amorosas” no espaço cósmico. Entrevê-se, na cena, um dos aspectos marcantes da estética romântica, ou seja, que o casal enamorado, por mais que levado a essa situação por fatores adversos, consegue atingir o seu ideal de realização amorosa.

Essa alteração percebida no percurso narrativo para graduar a intensidade das emoções deflagradoras de espanto provoca mais êxtase do que, propriamente, medo e, nesse ponto, atingimos o “horror cósmico”, segundo Lovecraft, espaço privilegiado para produzir o efeito desejado, que é, ao mesmo tempo, de medo e prazer, atingindo o “sublime”, conforme a concepção de horror para Burke.

E é, nessa direção, que a cena final surpreende o leitor com um recurso metaficcional capaz de alterar o percurso interpretativo da leitura ao pôr em questão o próprio pacto de identificação com o leitor buscado pela narrativa de horror:

Ora aí fica, leitor paciente, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela maldita noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza o Sol se dignasse de abrir a

sua audiência matutina com os pássaros e com as flores. (AZEVEDO, 2007, p. 51).

A metaficção já foi definida por Linda Hutcheon como: “ficção sobre a ficção – isto é, a ficção que inclui dentro de si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística” (HUTCHEON, 1984, p.1)¹. Portanto, seria uma ficção que se mostra, de alguma forma, ao leitor, como o que realmente é: a invenção de um universo imaginário, de outros mundos possíveis.

A metaficção é um dispositivo que reconhece e explora a autoconsciência de todos os sujeitos envolvidos no processo narrativo – autor, narrador, personagem e leitor – simultaneamente, e permite uma mudança no rumo da narrativa e do seu efeito.

A metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade. De acordo com David Lodge, ‘metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura (1992, p. 213). Suas passagens ‘reconhecem a artificialidade das convenções realistas ao mesmo tempo que as empregam; desarmam as críticas ao antecipá-las; lisonjeiam o leitor ao tratá-lo como um intelecto elevado e sofisticado o bastante para não se chocar com a confissão de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento da vida.’ (1992, p. 214). (BERNARDO, 2010, p. 42).

O início do conto já indicava que o narrador era um escritor e, apesar de sutil, esse já era um indício de que o narrador poderia ser o próprio autor-escritor da narrativa que lemos. Por mais que a profissão do narrador remetesse ao processo ficcional, num primeiro momento, poderia ser encarado pelo leitor como uma profissão semelhante a qualquer outra, não interferindo no que estaria por vir.

Numa segunda leitura do texto, porém, podemos perceber fortes indícios de que o narrador está escrevendo o conto que lemos, como nesta passagem que transcrevemos:

Daí a um instante, *vergado defronte do tinteiro*, com o cigarro fumegando entre os dedos, não pensava absolutamente em mais nada, senão no que *o bico da minha pena ia desafiando caprichoso do meu cérebro para lançar, linha a linha, sobre o papel*. Estava de veia,

¹ “[...] fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”. (Tradução nossa).

com efeito! *As primeiras folhas encheram-se logo. Minha mão, a princípio lenta, começou, pouco a pouco, a fazer-se nervosa, a não querer parar, e afinal abriu a correr, a correr, cada vez mais depressa; disparando por fim, às cegas, como um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope. Depois, tal febre de concepção se apoderou de mim, que perdi a consciência de tudo e deixei-me arrebatado por ela, arquejando e sem fôlego, num voo febril, num arranco violento, que me levava de rastros pelo ideal, aos tropeções com as minhas doudas fantasias de poeta.*

E páginas e páginas de sucederam. E as ideias, que nem um bando de demônios, vinham-me em borbotão, devorando-as umas às outras, num delírio de chegar primeiro; e as frases e as imagens acudiam-me como relâmpagos, fuzilando, já prontas e armadas da cabeça aos pés. E eu, sem tempo de molhar a pena, nem tempo de desviar os olhos do campo de combate, ia arremessando para trás de mim, uma após a outra, as tiras escritas, suando, arfando, sucumbido nas garras daquele feroz inimigo que se aniquilava. (AZEVEDO, 2007, p. 12; destaques nossos).

Nesse percurso que assinalamos, é possível observar como o autor-narrador e personagem da história possui uma ação determinante que é a de escrever, entrando numa espécie de transe delirante à medida que escreve, em completa identificação com as emoções que emanam da escrita e o afetam; daí então, podemos inferir que é ele o primeiro a sofrer o efeito de horror que deseja inocular em seus leitores. Horror advindo de sua própria escrita alucinada, que possui poder demoníaco suficiente para afetar quem escreve e quem lê.

Além disso, essa passagem metaficcional pode nos ajudar a compreender melhor o título do conto. A possessão que, em teoria, está fazendo o escritor escrever freneticamente é nomeada por ele como “um bando de demônios”. Os demônios, portanto, não são as personagens, mas as palavras selecionadas, responsáveis pela escrita do narrador, marcando, dessa maneira, a sua presença no texto.

A intervenção metaficcional mais notória é, indubitavelmente, a do final, que acaba justificando ao leitor todo o horror construído ao longo do conto, fruto de um delírio alucinatório do próprio autor-narrador-personagem da história transformada em uma narrativa breve que, coincidentemente, é a mesma que o leitor lê no aqui e agora de sua leitura.

Nesse aspecto, podemos lembrar a teoria de Burke, de que a obra ficcional por si só já protege o leitor por meio de sua ficcionalidade. Em “Demônios”, é possível perceber o mesmo efeito quando, ao final, a metaficcionalidade cria um espaço de afastamento que impossibilita a identificação do leitor, justamente a chave para que o efeito de horror se realize com êxito. Dessa forma, o recurso metaficcional, ao mostrar

os bastidores da construção narrativa, cria o distanciamento para a recepção, em contraposição ao apelo para a proximidade do acontecimento narrado e, nesse sentido, inaugura uma importante alteração no padrão da literatura de horror.

O trecho final é, de uma certa forma, a redefinição do conto inteiro: a possibilidade de ser real só acontece a partir da sua impossibilidade. Portanto, se, ao longo da leitura, o leitor tentasse racionalizar ao máximo e chegasse a respostas acerca do que se passou com o narrador, a cidade e com a noiva, ele provavelmente não conseguiria, pois não há explicação científica para a série de mutações ocorridas. Ao mesmo tempo em que a intervenção final do narrador serve para tranquilizá-lo que, de fato, nada daquilo era possível na realidade empírica, pode servir, também, como certa decepção para outros leitores que têm sua expectativa frustrada.

Essa é uma narrativa, portanto, que coloca o padrão da literatura de horror sob questão, seja por se posicionar no limiar entre fantástico e horror, seja por explorar a duplicidade do efeito entre identificação e não-identificação; seja, ainda, por fazer da própria escrita de horror a agente criadora do efeito de medo.

A sagacidade de Aluísio Azevedo revela-se ao criar esse jogo de ocultamento/revelação com o leitor e também com o próprio efeito de medo e terror advindo de situações que ficam no limiar entre alucinação, realidade e sobrenaturalidade.

3.3. “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio, e o horror carnavalesco

João do Rio é o pseudônimo mais popular de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto. Nascido no Rio de Janeiro, em 5 de agosto de 1881, foi jornalista, cronista, contista e romancista brasileiro. Além disso, também foi autor de peças teatrais e tradutor. Sua carreira inicia-se em 1899, quando passa a colaborar com o jornal Cidade do Rio. É neste momento que Paulo Barreto se torna João do Rio. Como jornalista, insurge-se contra a ideia de que a profissão seria um segundo emprego para conseguir um dinheiro extra, como era comum entre os que tinham muito tempo livre na época, e passa a viver exclusivamente do jornalismo, tendo mais de onze pseudônimos para atrair diferentes tipos de leitores.

Em 1905 e, depois, em 1907, candidata-se como membro da Academia Brasileira de Letras e perde em ambas as vezes. Em 1910, finalmente é aprovado e passa a integrar o grupo. Afastou-se da Academia, porém, após Humberto de Campos

também se tornar um membro, pois eram conhecidas as divergências existentes entre eles.

Preocupava-se em representar e abordar o cotidiano carioca em seus contos e crônicas. Os aspectos mais peculiares de uma cidade grande efervescente e em desenvolvimento constante como o Rio de Janeiro trouxeram inspiração para diversos temas de seus textos. Abordava desde a elite carioca, com suas festas extravagantes e elegantes, até a parte pobre e devastada da cidade, apontando, assim, a desigualdade presente na então capital do país.

Em 23 de junho de 1921, passou mal durante uma viagem de táxi na cidade do Rio de Janeiro e veio a falecer, vítima de um enfarte do miocárdio. Seu velório recebeu um grande número de cariocas, já que era muito conhecido e estimado na cidade.

O conto “O bebê de tarlatana rosa” é uma narrativa publicada em 1910, no livro *Dentro da noite*. Neste trabalho, usaremos a versão publicada em 2019, pela editora Darkside Books.

A princípio, quando o leitor adentra a narrativa, tem a impressão de que a focalização está na primeira pessoa, com um narrador autodiegético. Isso acontece porque, logo no primeiro parágrafo, surge um diálogo no qual o personagem diz: “Oh! Uma história de máscaras! Quem não a tem na sua vida? [...] Um carnaval sem aventuras não é um carnaval. Eu mesmo este ano tive uma aventura...” (JDR, 2019, p. 378)².

Fica claro para o leitor que é comum, nessa época do ano, certos acontecimentos mais ousados e, a partir disso, o personagem conta uma passagem que ele chama de “uma aventura”: durante os dias de festejo, Heitor repara em um bebê de tarlatana rosa, por conta de ter roçado nele, brevemente. Ao longo da narrativa, entre encontros e desencontros, o narrador se sente atraído por essa figura fantasiada e, ao final, quando finalmente estão prestes a adentrar um tipo de relacionamento mais íntimo, Heitor se incomoda com o nariz postiço do bebê e decide retirá-lo. A partir desse momento, precipita-se o efeito de horror da narrativa.

O segundo parágrafo do conto, porém, já promove um deslocamento do foco narrativo: “E Heitor de Alencar esticava-se preguiçosamente no divã, gozando a *nossa* curiosidade.” (JDR, 2019, p. 378; destaque nosso). Por conta dessa transição, fica claro que o diálogo inicial teve por sujeito o personagem Heitor de Alencar, que

² Ao tratarmos de João do Rio, utilizaremos a abreviação JDR.

assumirá o relato de agora em diante, mas, por detrás dele, há uma outra voz que se disfarça entre ser um mero observador, não representado na história, e estar presente nela por meio de pequenas intromissões como na expressão “nossa curiosidade”, no trecho referido.

Esse narrador apresenta-se de maneira bastante discreta e, embora não esteja representado na trama, posiciona-se muito próximo dela, como uma personagem marginal e secundária, (o narrador homodiegético, segundo Genette) e o indicador “nossa curiosidade” demonstra isso. No decorrer do conto, podemos notar ainda que ele é um dos possíveis ouvintes da narrativa, embora não nomeado, e está presente no momento em que Heitor inicia seu relato e, inclusive, parece conhecer os outros ouvintes, já que emite breves comentários sobre eles:

Havia no gabinete o barão Belfort, Anatólio de Azambuja, de que as mulheres tinham tanta implicância, Maria de Flor, a extravagante boêmia, e todos ardiam por saber a aventura de Heitor. O silêncio tombou expectante. Heitor, fumando um gianaclis autêntico, parecia absorto. (JDR, 2019, p. 378).

A descrição feita por esse narrador, que permanece na soleira da trama, isto é, ao mesmo tempo dentro e fora dela, pode imprimir um efeito dubio à narração, o que favorece a ambientação para o horror que vai se instalando, pouco a pouco.

O grupo de pessoas para o qual Heitor conta sua aventura de carnaval, no plano da diegese, propicia, também, a presença de um espaço para que os leitores possam se projetar, o que enfatiza, ainda mais, o jogo de duplicidades que invade a narrativa:

Voltamos para os automóveis e fomos cear no clube mais chique e mais secante da cidade.
 - E o bebê?
 - O bebê ficou. Mas no domingo, em plena avenida, indo eu ao lado do *chauffeur*, no burburinho colossal, senti um beliscão na perna e uma voz rouca dizer: ‘para pagar o de ontem’. Olhei. Era o bebê rosa, sorrindo, com o nariz postiço, aquele nariz tão bem-feito. Ainda tive tempo de indagar: onde vais hoje?
 - A toda parte! Respondeu, perdendo-se num grupo tumultuoso.
 - Estava perseguindo-te! comentou Maria de Flor. (JDR, 2019, p. 380).

A interpelação “- E o bebê?” poderia ser, também, a dúvida ou a curiosidade de um leitor e, da mesma forma, o comentário de Maria de Flor. Essas pausas,

propositalmente criadas pelo autor-implícito, criam a sensação de que a narrativa está sendo contada no exato momento em que o leitor realiza a sua leitura.

Essa alternância e cruzamento entre os lugares narrativos de leitor, narrador e autor, misturam-se com as marcas de uma voz sem nome que, simplesmente, faz as marcações do tipo: “disse ele”, “Heitor puxou um largo trago à cigarreta”, “atalhou Anatólio”, “ciciou Maria de Flor”, e acabam desestabilizando o tecido narrativo.

É possível observar ainda que, na própria narração de Heitor, ouvem-se os ecos da voz autoral nas intervenções avaliativas sobre o comportamento dos cariocas no carnaval, como na passagem:

De resto a cidade inteira estava assim. É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente. (JDR, 2019, p. 381).

É assim que nesse, como em outros trechos do conto, o narrador autodiegético transforma-se em porta-voz daqueles que não se pessoalizam e ficam nos bastidores da cena narrativa, como o narrador homodiegético e o próprio autor (implícito).

É isso que ocorre, também, em todo o parágrafo de abertura da narrativa, que realiza, subterraneamente, uma espécie de “prólogo” antecipador da história por vir:

- Oh! uma história de máscaras! quem não a tem na sua vida? O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto... Francamente. Toda gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes. Um carnaval sem aventuras não é carnaval. Eu mesmo este ano tive uma aventura... (JDR, 2019, p. 378).

Três aspectos devem ser destacados nessa passagem por condensar todo o contexto da história a ser narrada.

Em primeiro lugar, o fato de ocorrer numa festa como o Carnaval, e ainda na cidade do Rio de Janeiro, justamente o espaço que simboliza o máximo de transgressão das regras de comportamento, convidando à expressão de todos os excessos, além de oferecer a ocasião ideal para o surgimento de acontecimentos imprevistos e extraordinários.

Em segundo lugar, o mascaramento, que ocorre tanto no plano do enunciado, com a máscara que esconde o rosto verdadeiro do bebê de tarlatana rosa, quanto no plano da enunciação, por meio da troca de papéis e do jogo de esconder-revelar entre os narradores (homodiegético e autodiegético) e o autor implícito. Para além desse deslocamento, por um lado, há os ouvintes da aventura de Heitor, por outro, os leitores.

O terceiro aspecto diz respeito aos qualificadores que antecipam o teor da “aventura” a ser narrada por Heitor: – “macabra e cheia de luxúrias atrozes” –, preparando o leitor e os próprios ouvintes para o efeito de espanto e horror que virá.

Essa é a parte preparatória do relato de Heitor. Nela, é possível detectar uma gradação que vai, a partir desse prólogo, se intensificar em graus ascendentes para captar os ouvintes e os leitores em sua rede, tal como todo verdadeiro narrador no exercício de sua arte. É no modo de narrar, na invenção dos detalhes que dão vivacidade às cenas, e, especialmente, na capacidade de integrar-se àquilo que narra “como as marcas do oleiro na argila”, parafraseando a analogia que Benjamin (2012) faz para se referir ao trabalho artesanal do narrador da tradição oral, que o narrador inscreve a particularidade da construção estética.

Quando analisamos o conto, é primordial que foquemos nas alusões à cidade. Essas passagens não são extensas e detalhadas, mas, ainda assim, servem para validar a interpretação que João do Rio imprime em suas obras sobre o lado obscuro e marginal do Rio de Janeiro, sua desigualdade e perversidade enquanto cidade. Alguns contos de horror têm como *locus horribilis* florestas, casarões abandonados, castelos e até mesmo cemitérios. No caso desse escritor, sua própria cidade é o local escolhido para ser palco de uma narrativa de horror.

Além de enfatizar a degradação do Rio de Janeiro, o autor também consegue transmitir ao leitor a situação da cidade em um dos eventos mais festejados pela coletividade, como o carnaval, época do ano que gera uma enorme sensação de permissividade entre os habitantes, principalmente numa metrópole.

Não há quem saia no carnaval disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias. O desejo, quase doentio é como incutido, infiltrado pelo ambiente. Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranoicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível. Não há quem se contente com uma... (JDR, 2019, p. 379).

É interessante pensar que um conto de horror, que geralmente focaliza ambientes solitários, lúgubres e silenciosos, ao ter o Carnaval como tempo e espaço da trama cria uma desestabilização no padrão dessa modalidade literária.

Bakhtin, em sua obra, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), discorre sobre o carnaval na Idade Média e seus desdobramentos.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro incompleto. (BAKHTIN, 1987, p. 9).

O carnaval, portanto, é uma festa que promove a quebra das hierarquias impostas pela sociedade, de modo que não haja mais distinção entre ricos e pobres e as classes sociais perdem a rigidez das fronteiras que as separam.

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 1987, p. 6).

O carnaval é uma celebração que promove intensa liberdade, o que pode ser percebido no conto por meio da procura por devassidão de Heitor, que sequer tenta escondê-la, já que sabe que o momento permite a expressão dos desejos mais instintivos e secretos.

O que ocorre é que, antes da entrada no ambiente carnavalesco do baile do Recreio, as distinções sociais estavam bem-marcadas entre Heitor e seus amigos, como se observa nos trechos:

Nossa senhora! Disse a primeira estrela das revistas, que ia conosco. Mas é horrível! Gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias dos pedaços mais esconsos da rua S. Jorge, um cheiro atroz, rolos constantes... [...]. (JDR, 2019, p. 379).

Com efeito. Ámos juntos e fantasiadas as mulheres. Não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem. Naturalmente fomos e era uma desolação com pretas beíqudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lôbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de íncubos em frascos de álcool, que tem as perdidás de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel de arroz. (JDR, 2019, p. 380).

No entanto, todo esse preconceito social ficará suspenso no momento em que se adentra o espaço da celebração carnavalesca do baile do Recreio, no qual as distinções de classe já não vigoram.

É nesse ambiente lascivo e excitante que Heitor encontra, pela primeira vez, o bebê mascarado. Logo podemos perceber que a forma como ele descreve o bebê é repleta de erotismo e desejo. O uso da palavra “apetecível” já demonstra o quão atrativa ele considera aquela figura. Além disso, o uso da máscara traz uma sensação de transgressão ainda maior. O desejo aumenta justamente por não poder ver por completo o rosto de seu objeto de desejo.

[...] Não havia nada de novo. Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa. Olhei-lhe as pernas de meia curtas. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. *Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem-feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso.* Não tive dúvida. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão. O bebê caiu e disse num suspiro – ai que dói! Estão vocês a ver que eu fiquei imediatamente disposto a fugir do grupo. (JDR, 2019, p. 380; destaques nossos).

É possível perceber a excessiva atração do narrador pelos aspectos físicos da personagem que ele chama de “bebê”, embora todos os indícios levem a uma figura feminina que, sob o disfarce da fantasia de uma criança, causa ainda mais desejo em Heitor por desvendar aquilo que a máscara esconde. Ele comenta sobre as pernas, os braços, o seio, o rosto, os olhos e a boca, sempre deixando explícita a sua atração

e demonstrando que o desejo carnal só se intensificava. O beliscão dado seria uma forma de insinuar o desejo de posse daquele corpo.

Note-se, ainda, que o outro ponto de destaque e estranhamento na figura do bebê está, justamente, no nariz postiço, que ganhará dimensão cada vez maior no desenrolar da narrativa. Vale dizer que a figura, cada vez mais destacada do nariz postiço, poderia ter, também, um fundamento no próprio contexto, pois a falta do nariz era comum entre pessoas portadoras de sífilis, doença que, no início do século XX, era dominante entre os homossexuais, estigma bastante marcado na época e que perdura até hoje.

Bakhtin também discorre acerca da máscara e da sua importância no carnaval:

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. *A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco.* (BAKHTIN, 1987, p. 35; destaque nosso).

Está nessa “negação da identidade” ou, melhor ainda, nessa possibilidade de exercer a alteridade, travestindo-se no outro que se deseja ser, como diz Bakhtin, a função mais significativa desse mascaramento carnavalesco. E esse jogo de alternância entre o que se é e o que se deseja ser vale para ambos – o bebê mascarado e o narrador Heitor –, que caminham, passo a passo, em graus calculados da tensão para ouvintes e leitores, até o desmascaramento e o efeito de horror buscado. Portanto, esse é um dos mecanismos utilizados para a construção do efeito.

Merece destaque, ainda, a tarlatana rosa que caracteriza o bebê desde o título do conto e, podemos dizer mesmo, que lhe dá a identidade por nomeá-lo. A tarlatana, que é um tecido muito similar a uma gaze pode remeter a enfermidades, curativos, porém, entra no contexto do conto como uma vestimenta que é capaz de provocar ainda mais o desejo sexual de Heitor, já que fica entre o visível e o invisível, o que se aplica, também, ao bebê cuja identidade está velada.

Ao encontrar o bebê novamente, notamos que o desejo aparenta ser mútuo, já que ele também faz o mesmo avanço que Heitor fez, beliscando-o. Esse beliscão parece deixar confirmado que uma relação consensual poderia vir a acontecer entre eles. Nesse momento da narrativa, observa-se como os diálogos do grupo, que ouve o relato do narrador Heitor, transformam-se em forte dispositivo para que o autor-implícito intensifique o desejo e a curiosidade do leitor, graças ao clima de suspense criado para uma possível revelação, que permanece oculta:

- Estava perseguindo-te! comentou Maria de Flor.
- Talvez fosse um homem... soprou desconfiado o amável Anatólio.
- Não interrompam o Heitor! Fez o barão, estendendo a mão. Heitor acendeu outro gianaclis, ponta de ouro, sorriu, continuou:
- Não o vi mais nessa noite, e segunda-feira não o vi também. Na terça desliguei-me do grupo e caí no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele e todos os maus instintos fustigados. (JDR, 2019, p. 380).

A intromissão dos ouvintes é essencial para a construção de uma outra duplicidade, que propicia o clima de mascaramento que vai sendo gerado: a dúvida em relação ao gênero do bebê por meio dos comentários feitos por Anatólio. Heitor não nega e nem confirma, apenas sorri e continua a sua narrativa, referindo-se ao bebê com o pronome oblíquo “o”, fator que promove o caráter de duplicidade e do jogo de máscaras que se instala, a cada momento, na narrativa.

Ao longo de todo o texto, essa ambiguidade permanece. A descrição da voz do bebê parece que é feita justamente para sugestionar que o personagem é do gênero masculino. Além disso, durante toda a narrativa, Heitor refere-se ao personagem fantasiado de bebê com o artigo “o”, no masculino, embora a descrição das formas femininas do corpo negue isso.

Heitor segue contando sua aventura de carnaval, entre os encontros e desencontros com o seu tão desejado bebê, quando reitera, inclusive, com certo desespero, o desejo maior que o invade naquele carnaval:

Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me, quase mórbida. Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar. Era ignóbil.

Felizmente muita gente sofre do mesmo mal do carnaval. (JDR, 2019, p. 381).

Conforme a narrativa avança, o narrador Heitor, que não deixa de funcionar como porta-voz do autor-implícito, começa a preparar o leitor e os ouvintes para, finalmente, revelar o desfecho e, para isso, utiliza-se da atmosfera construída entre o erotismo e o sombrio. Como é frequente em narrativas de horror, a ambientação tem um papel significativo para invocar o medo, tanto na personagem quanto no leitor. As poucas e breves descrições do ambiente dadas por Heitor mostram uma cidade suja, mas também escura, sugerindo ao imaginário do leitor algo inesperado que pode surgir das trevas:

Ao fundo, o edifício das Belas Artes era desolador e lúgubre. Apertei-a mais. Ela aconchegou-se mais. Como os seus olhos brilhavam! Atravessamos a rua Luiz de Camões, ficamos bem embaixo das sombras espessas do Conservatório de Música. Era enorme o silêncio e o ambiente tinha uma cor vagamente russa com a treva espancada um pouco pela luz dos combustores distantes. O meu bebê gordinho e rosa parecia um esquecimento do vício naquela austeridade da noite. (JDR, 2019, p. 382).

Esse encontro, o último e fatídico, acontece de madrugada, em ruas agora vazias, sem mais o turbilhão de pessoas de antes. Esse vazio e essa escuridão propiciam ainda mais a consumação da posse sexual do “meu bebê gordinho”, como diz Heitor, e, no plano da enunciação a consumação do efeito sobre ouvintes e leitores.

[...] Eram três horas da manhã. O movimento das ruas abrandara. Os outros bailes já tinham acabado. As praças, horas antes incendiadas pelos projetores elétricos e as cambiantes enfiadas dos fogos de bengala, caíam em sombras – sombras cúmplices da madrugada urbana. E só, indicando a folia, a excitação da cidade, um ou outro carro arriado levando máscaras aos beijos ou alguma fantasia tilintando guizos pelas calçadas fofas de confete. *Oh! A impressão enervante dessas figuras irreais na semissombra das horas mortas, roçando as calçadas, tilintando aqui, ali um som perdido de guizo! Parece qualquer coisa de implacável, de vago, de enorme, emergindo da treva aos pedaços...* E os dominós embuçados, as dançarinas amarfanhadas, a coleção indecisa das máscaras de último instante arrastando-os extenuados! Dei para andar pelo largo do Rocio e ia caminhando para os lados da secretaria do interior, quando vi, parado, o bebê de tarlatana rosa. Era ele! Senti palpitar-me o coração. Parei. ‘Os bons amigos sempre se encontram’, disse. O bebê sorriu sem dizer palavra. Estás

esperando alguém? Fez um gesto com a cabeça que não. Enlacei-o. ‘Vens comigo?’. ‘Onde?’, indagou a sua voz áspera e rouca. ‘Onde quiseres!’. Peguei-lhe nas mãos. Estavam úmidas mas eram bem tratadas. Procurei dar-lhe um beijo. Ela recuou. Os meus lábios tocaram apenas a ponta fria do seu nariz. Fiquei louco.

- Por pouco...

- Não era preciso mais no Carnaval, tanto mais quanto ela dizia com a sua voz arfante e lúbrica: ‘Aqui não!’. (JDR, 2019, p. 382; destaques nossos).

Há aí uma intensificação do tom de transbordamento da excitação e da emoção e não apenas no relato de Heitor, mas também na interferência que mais parece ser do autor, disfarçado sob a máscara de um ouvinte, que está dentro e fora da cena, como ocorre com o narrador homodiegético, ou do próprio narrador autodiegético Heitor: “Oh! A impressão enervante dessas figuras irreais na semissombra das horas mortas, roçando as calçadas, tilitando aqui, ali um som perdido de guizo! Parece qualquer coisa de implacável, de vago, de enorme, emergindo da treva aos pedaços”.

Por meio de sua narração, Heitor consegue transmitir não só o erotismo do bebê, mas também o seu crescente desejo, que chega a níveis desesperados. Ele faz isso por meio de tons de alta emoção, de modo que a narração assume o mesmo caráter de mostrar, corporificar o acontecimento por meio de diálogos sincopados e de um ritmo ofegante, que confere pouco espaço para a respiração. Uma escrita encenada, dramatizada, poderíamos dizer.

Ela apoiava-se em mim, mas era quem dirigia o passeio e os seus olhos molhados pareciam fruir o bestial desejo que os meus diziam. [...] Eu sentia a arritmia desordenada do meu coração e o sangue em desespero. Que mulher! Que vibração! (JDR, 2019, p. 382).

Nos momentos finais, antes de retirar o nariz, a atmosfera erótica chega a seu ápice, com uma escolha de palavras que traz esse tom de excitação crescente – “bestial desejo”; arritmia desordenada do coração”; “sangue em desespero” – para culminar, exclamativamente, em: “Que mulher! Que vibração!”.

Afinal, parece que a vontade de Heitor de, como ele mesmo diz, “acanalhar-se” é tão grande, que ele é incapaz de retomar a máscara que coloca quando acaba o carnaval. Quer, ali mesmo, sem pudor, nas ruas da cidade, consumir a sua relação com o bebê.

Finalmente, porém, Heitor volta a sua atenção e a do leitor não mais para o seu desejo sexual, mas sim para o nariz posticho da personagem:

O pedaço de papelão, porém, avultava, parecia crescer, e eu sentia um mal-estar curioso, um estado de inibição esquisito. ‘Que diabo! Não vás agora para casa com isso! Depois não te disfarça nada’. ‘Disfarça sim’. ‘Não!’. Procurei-lhe nos cabelos o cordão. Não tinha. *Mas abraçando-me, beijando-me, o bebê de tarlatana rosa parecia uma possessa tendo pressa. De novo os seus lábios aproximaram-se da minha boca. Entreguei-me.* O nariz roçava o meu, o nariz que não era dele, o nariz da fantasia. (JDR, 2019, p. 383; destaques nossos).

Interessante aí é a troca de posições e o bebê, que é agora uma “possessa tendo pressa” é quem possui Heitor, que se deixa dominar: “entreguei-me”. O nariz postiço, por sua vez, que antes foi interpretado como uma máscara bem-vinda no jogo da alteridade carnavalesca, começa a não fazer mais sentido na Quarta-Feira de Cinzas. A metamorfose, com sua possibilidade transgressiva e libertadora, tão própria do carnaval, como vimos, começa a perder lugar para o retorno às leis da realidade e aos lugares definidos para cada um no organismo social. É chegada a hora da retirada das máscaras.

Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre ainda agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne. (JDR, 2019, p. 383).

Toda a tensão da narrativa se concentra nesse evento, na retirada do nariz postiço do bebê de tarlatana rosa. É exatamente esse o momento em que os ouvintes e os leitores estavam ansiosos para ouvir e ler. O desfecho da história concentra o aspecto apavorante essencial ao horror.

Heitor é capaz de enfatizar ainda mais esse aspecto a partir da escolha de suas palavras. Ao descrever a imagem do bebê sem o nariz como “uma caveira com carne”, é capaz de chocar e suscitar nos ouvintes e no leitor diversos sentimentos que estão relacionados ao pavor e, também, ao nojo.

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. ‘Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no

Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? aproveito. Foste tu que quiseste ...'. (JDR, 2019, p. 383).

Na confissão do bebê, agora transformado numa “caveira com carne”, ecoa também a voz do narrador Heitor: ambos estão invocando o perdão um ao outro porque “só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? aproveito. Foste tu que quiseste”.

Não só o bebê da tarlatana usava uma máscara para se esconder, mas o próprio Heitor de Alencar. Ao esperar o ano inteiro pela oportunidade de realizar seu maior desejo, que era “acanalhar-se, enlamear-se bem”, ele passava o ano inteiro usando a máscara de um homem burguês, dentro dos padrões convencionais da época. Apenas no carnaval conseguia retirar a sua máscara. Portanto, ambos se sentiam livres no carnaval, aproveitavam essa oportunidade única no ano. Enquanto um retirava a sua máscara, o outro colocava a sua, num jogo espelhado de mascaramento e desmascaramento, que, aliás, é o mesmo que atinge a relação entre autor, narrador e ouvinte-leitor.

Quando Heitor retira a máscara do bebê, retira também a sua própria máscara, pois percebe que deixou seus desejos extrapolarem a máscara que passou o ano inteiro construindo. Parece também se dar conta de que não é o homem que achou que era e, portanto, descobrir o que estava oculto no bebê contribuiu, também, para descobrir o que estava oculto nele. Essa noção de decepção em relação a si mesmo parece se cristalizar com a fala “num imenso vômito de mim mesmo”.

Heitor de Alencar parou, com o cigarro entre os dedos, apagado. Maria de Flor mostrava uma contração de horror na face e o doce Anatólio parecia mal. O próprio narrador tinha a camarinhar-lhe a fronte gotas de suor. Houve um silêncio agoniento. (JDR, 2019, p. 384).

Chegado ao final, o horror desencadeado pelo clímax da narrativa estanca abruptamente assim que o narrador Heitor termina o relato e permanece em silêncio, o que sugere a intensidade do efeito a tal ponto que não há palavras para expressá-lo. O horror deixa seu rastro na expressão de cada participante da história, inclusive nas “gotas de suor” do narrador Heitor e no ambiente impregnado pelo “silêncio agoniento”.

Heitor, o narrador autodiegético, termina sua história, enquanto a voz entre ausência e presença de seu outro, mascarado de homodiegético, não só aponta Heitor

como o “próprio narrador” da história, como assume, ainda que indiretamente, a cena para mostrar o grau do efeito de horror no corpo de cada um dos ouvintes do relato, inclusive no do próprio narrador Heitor, agora desmascarado pelo seu alter, aquele que estava na soleira do relato entre estar dentro e fora dele. Ao parar de narrar, Heitor deixou seu lugar para dar relevância àquele outro, que estava atrás dele, mascarado, mas que regia os efeitos do relato: o narrador homodiegético, que permaneceu no anonimato na trama e o próprio autor-implícito, ambos percebidos enquanto rastros e indícios de sua passagem pelo discurso, entre presença e ausência.

Para concluir, poderíamos dizer que este conto de João do Rio elaborou o efeito de horror de modo a transgredir os modelos dessa modalidade literária, ao fazer uso da ambientação carnavalesca e do jogo entre mascaramento e desmascaramento como o elemento chave que se dissemina por toda a narrativa, atingindo todos os planos, desde a trama até a enunciação com o jogo entre os narradores, o autor e os leitores.

Além disso, esse mote do jogo de máscaras acaba gerando, também, um efeito de crítica social aos padrões de uma sociedade urbana, que vive de aparências e do jogo entre ser e parecer, como é comum no posicionamento crítico de João do Rio, nas suas crônicas, em relação à sociedade carioca do início do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegado o momento de tecermos as considerações finais sobre a pesquisa realizada, cujo objetivo foi o de refletir sobre o modo como o posicionamento do narrador interfere na produção do efeito de medo em narrativas de horror na literatura brasileira nos finais do século XIX e início do século XX.

Se tomarmos como ponto de partida as diferenças e semelhanças observadas no *corpus* em análise, isto é, os contos “Noturno nº 13”, de Gastão Cruls; “Demônios”, de Aluísio Azevedo, e “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio, as conclusões a que chegamos são as seguintes.

Em primeiro lugar, a constatação de que a construção do efeito de medo nos contos se comportou favoravelmente à hipótese que projetamos, isto é, a de que os modos como os narradores conduzem a narrativa, numa ou noutra direção, são determinantes para a produção dos diferentes efeitos.

Em “Noturno nº 13”, por exemplo, trabalha-se com um tema típico do horror, que é a aparição fantasmagórica. A temática do fantasma, quando abordada de maneira a enfatizar os mistérios acerca da presença espectral e a anormalidade da situação, causa naturalmente medo.

Nesse conto, o posicionamento autodiegético do narrador constrói, desde o início do relato, uma ambiguidade em relação a sua distância quanto ao acontecimento narrado: se vinculado a si mesmo ou a outro personagem. Esse procedimento fortalece a impressão de que se trata do relato de um evento insólito protagonizado por outros – Paulo e Regina, cunhado e irmã do narrador Sr. Cavalcanti. Como testemunha de algo não relacionado diretamente a si, o narrador poderia ocupar a função de homodiegético, isto é, a de um narrador personagem marginal à trama central.

No entanto, esse disfarce, que é um modo de intensificar a atmosfera de estar entre a visibilidade e a invisibilidade, propícia ao horror, vai sendo demolido à medida que a narrativa avança e o narrador vai demonstrando graus cada vez maiores do efeito de medo que o invadiu, a tal ponto que, no momento da narração, consegue materializar tal horror para o discurso, garantindo a transmissibilidade ao leitor.

Importante, ainda, é o modo como o fantasma se desdobra em “Noturno nº 13”, ao se deslocar da trama para a figura de um interlocutor mudo e, ainda, para o jogo

entre a história do efeito da aparição fantasmal para o narrador e a outra história, à sombra da primeira – a do casal Paulo e Regina – que a acompanha como um espectro. Trata-se, assim, de um conto emblemático para o objetivo desta pesquisa, por manifestar, na própria trama, o efeito traumático de um acontecimento sobrenatural sobre o narrador autodiegético, que usa da narrativa para inscrever nela os graus de intensidade desse pavor, a fim de transmiti-lo ao leitor e encontrar nele um parceiro para, numa espécie de catarse, afetá-lo.

Em “Demônios”, a presença do medo cósmico de Lovecraft é muito forte, já que o mundo que o narrador autodiegético conhece está se desmantelando a seus olhos sem explicação nenhuma. O leitor acompanha essas estranhas descobertas que o narrador vai fazendo como se estivesse caminhando junto com ele e descobrindo esse novo mundo macabro e horripilante.

Trata-se de um narrador-escritor que aproveita dessa condição para enfatizar ao máximo, com toda a gama de adjetivações intensificadoras do clima de horror, as cenas que observa ao percorrer a casa em que mora. No entanto, esse fato – narrador-escritor – passa despercebido pelo leitor, dado que a condição de escritor não necessariamente faria desse narrador autodiegético o autor da narrativa que lemos.

Ao final do conto, no entanto, somos surpreendidos pelo recurso metaficcional, que não é de todo estranho ao horror, já que em muitas outras narrativas o autor-implícito procura trazer explicações racionais para acontecimentos sobrenaturais, seja por meio de uma alucinação, de um sonho, ou até mesmo do próprio ato de escrita, como ocorre aqui. Nesse caso, a operação acaba exercendo esse efeito de horror tanto sobre aquele que escreve como sobre aquele que lê.

Com certeza, a temática mais diversa e atípica é encontrada no conto “O bebê de tarlatana rosa”. Quando pensamos em uma aventura no carnaval, dificilmente consideramos que pode ser um acontecimento insólito, que causará espanto e horror. Por conta do teor altamente festivo da época, as principais relações que fazemos são de situações alegres e divertidas. Justamente por quebrar esse paradigma, a narrativa já surpreende o leitor e causa grande tensão, que começa a crescer na medida em que se intensifica o desejo do narrador, também ele inscrito na trama como personagem, pelo bebê de tarlatana rosa.

O mascaramento, em seu jogo de esconder-revelar, ocorre tanto no plano da história quanto no da enunciação e concorre, ainda mais, para criar a atmosfera de

horror cujo clímax se dá no momento em que o narrador retira o nariz postiço do bebê e se depara com uma “caveira de carne”, como diz.

Já no plano da enunciação, o mascaramento ocorre devido ao fato de o narrador ser a personagem central da história (autodiegético) ou ocupar um lugar secundário nela (homodiegético) e, nesse caso, ser um dos ouvintes que permaneceu disfarçado, entre visível e invisível, durante todo o relato horripilante de Heitor.

Em síntese, a presença do narrador marcadamente de primeira pessoa estar (autodiegético) ou não (homodiegético) no centro da trama foi a constante nos três contos selecionados, muito embora o modo como se deu esse jogo de ocultar-revelar entre eles e o efeito de horror gerado tenha sido diferente em cada uma das narrativas. Justamente aí é que está o papel do autor implícito: na sua habilidade de usar desse dispositivo da invisibilidade-visibilidade, tão caro ao horror, para criar a atmosfera desencadeadora do medo no leitor. Tal efeito será potencializado ainda mais se aquele que narra, no presente, é também aquele que viveu o acontecimento extraordinário no passado e foi afetado por ele, de modo que é capaz de contaminar o leitor por meio de sua narração, gerando identificação e cumplicidade.

Além disso, a maneira como o espaço e o tempo são construídos possui conexão direta com a construção do efeito e da atmosfera de medo que envolve o leitor. Nos três contos analisados, percebemos que há uma descrição menos detalhada dos ambientes quando eles ainda não são o palco da situação atípica que irá acontecer. Porém, quando o momento do clímax está prestes a ocorrer, essa descrição passa a ficar mais detalhada, dando um grande foco aos aspectos sombrios do ambiente.

“Demônios” conta com uma descrição minuciosa e até exagerada, mas que é essencial, pois é na sua estranheza que está o fator determinante do horror, que vai, pouco a pouco, se instalando na narrativa. Em “O bebê de tarlatana rosa”, por sua vez, Heitor, num primeiro momento, não discorre muito sobre a ambientação do carnaval no Rio de Janeiro, deixando essas informações por conta do conhecimento prévio dos ouvintes e do leitor. No entanto, quando começa a se aproximar do momento de clímax, em que retira a máscara do bebê, prolonga-se em detalhes sobre o espaço sombrio em que se encontra e, dessa maneira, já prepara o leitor para que algo impactante aconteça. Por fim, em “Noturno nº 13”, o espaço da casa, que antes remetia a um ambiente feliz e acolhedor, transforma-se num lugar abandonado e decrepito, que é suficiente para criar apreensão no leitor.

Quanto ao embasamento teórico deste trabalho, baseou-se, em duas frentes: uma vinculada à teoria literária, especialmente no que se refere ao papel do narrador e de seu processo enunciativo na construção da narrativa, e a outra em estudos significativos sobre o horror.

Para responder à primeira delas, recorreremos a Wayne Booth, Maria Lúcia Dal Farra e Gerard Genette, que foram essenciais para entender como se comporta o narrador, especialmente aquele com foco na primeira pessoa, e como o seu relato poderá afetar o leitor, fator imprescindível para a literatura de horror. O sucesso da performance do autor implícito está diretamente relacionado ao modo como realiza suas escolhas: desde o ponto de vista do narrador e de seus deslocamentos pelo relato, até o modo de operar o discurso narrativo com o emprego das duas estratégias básicas, como nos adverte Booth – de contar e mostrar – de modo a mesclá-las adequadamente para atingir a verossimilhança do relato e dar-lhe a vivacidade necessária, a fim de que o acontecimento se materialize na imaginação do leitor no presente de sua leitura.

Em relação ao horror na literatura, foram imprescindíveis as investigações feitas por Howard Philips Lovecraft, o primeiro a se deter sobre essa modalidade literária, seguido por Stephen King e Todorov, que traçou correlações significativas entre o fantástico e o horror. Além deles, destacamos o estudo de Edmund Burke, que trouxe uma nova possibilidade para se pensar o horror pela perspectiva do sublime e do deleite.

Este trabalho tem, principalmente, um viés questionador em relação ao horror e as suas problemáticas. Quando escolhemos nos deter atentamente sobre o narrador, descobrimos que, na verdade, a sua presença é uma peça-chave da arte narrativa, seja por meio de comentários diretos ou indiretos, seja por aquilo que escolhe narrar ou não, seja ainda, até mesmo por sua invisibilidade aparente. Como um dispositivo nuclear da construção narrativa do autor implícito, é por meio dos lugares narrativos da função-narrador e de seu processo enunciativo que o autor manipula coordenadas fundamentais da arte de narrar, como tempo, espaço, personagens e as próprias escolhas lexicais para a composição da história, de maneira a criar a unidade de efeito desejada.

Portanto, ao focalizarmos o modo de atuação do narrador, especificamente no processo de enunciação das obras de horror, notamos que ele cria a atmosfera que tanto deseja por diferentes formas. Às vezes, detalhando exageradamente e

ênfatizando a estranheza, como em “Demônios”, às vezes, demorando para chegar ao clímax do conto, como acontece em “O bebê de tarlatana rosa”, a fim de deixar o leitor e o ouvinte ansiosos e apreensivos em relação ao desfecho da história.

A modalidade literária do horror por muito tempo foi vista como uma literatura inferior, com viés somente de entretenimento. Atualmente, essa ideia ainda persiste entre muitos. Porém, o estudo das obras que se inscrevem nessa categoria da literatura do medo, como fizemos aqui, demonstra que há um enorme valor dentro dessa “máquina narrativa”, como diria Edgar Allan Poe. O medo não é atingido somente por um acontecimento, no final do texto, como muitos podem pensar, mas há toda uma construção minuciosa feita pelo autor-implícito, desde o início do conto, para chegar à unidade de efeito desejada, seja no meio ou no final da narrativa.

Enfim, chegados aqui, só podemos concluir dizendo que esperamos que este trabalho possa contribuir para a crítica literária no que se refere à modalidade de horror, especialmente na literatura brasileira em finais do sec. XIX e início do sec. XX, ainda carente de estudos nessa direção.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. **Demônios**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1980.

BRAITE, Fernanda. **O fantasma em narrativas de horror da literatura brasileira**. 2019, 148f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. SP, Brasil.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CRULS, Gastão. **Contos Reunidos**. São Paulo: Livraria José Olympio, 1951.

DAL FARRA, Maria Lucia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. **Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX**. 2014. 250f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GROOM, Nick. **The Gothic: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Narcisistic Narrative: the metafictional paradox**. New York: Methuen, 1984.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Tradução Louisa Ibañez. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOVECRATFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em Literatura**. Tradução Celso Paciornik. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

NESTAREZ, Oscar. **Edgar Allan Poe e Mario de Sá Carneiro: os fantasmas e a criação literária do fantástico**. 2016. 80f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil.

POE, Edgar Allan. **O corvo**. Tradução Paulo Henriques Brittos. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

REYS, Xavier Aldana. **Horror: a literary history**. Londres: The British Library, 2016.

RIO, João do. O bebê de tarlatana rosa. *In*: MARTINS, R. **Medo imortal**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. P. 378-384.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: L&PM Pocket, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello, 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ANEXO A – CONTO “O NOTURNO Nº 13”, DE GASTÃO CRULS¹

Miranda:
“Tis far off;
And rather like a dream than an assurance
That my remembrance warrants.”

SHAKESPEARE, *“The Tempest”, Act. I, Scene X.*

Quer saber os motivos por que, ainda há pouco, o privei de ouvir o *Noturno N.º 13*? E depois de uma pausa, em que estive a acender um cigarro, o Sr. Cavalcanti prosseguiu: – É uma estranha história, ligada à morte dos pais de Regininha, e que não conto a todo o mundo, tão inverossímil ela parece. Não quis também referi-la há pouco, porque minha sobrinha até hoje desconhece as circunstâncias trágicas de que se cercou a sua orfandade. Tudo o que lhe vou contar foi tão intensamente vivido e por tal forma se dramatizou, que eu me poderia supor vítima de um tormentoso pesadelo, se não fossem as tristezas de uma realidade inelutável. Não tenho em toda a minha vida outro fato que me sulcasse tão violentamente o cérebro; e, a despeito dos vinte e tantos anos que dele me separam, ainda conservo as suas menores particularidades, e nunca pude evocá-lo sem uma profunda emoção. Note-se que eu sempre tive os nervos afinados, nunca soube o que fossem superstições, e, já por esse tempo, as minhas concepções do *au delà* não iam além do jazigo perpétuo para os afortunados e da vala comum para os pobres. Nada, portanto, das sugestões mórbidas e do contágio mental para que apelaram certos médicos, na sua faina de tudo explicar, quando lhes relatei os acontecimentos dessa sinistra madrugada, em que pela primeira e última vez ouvi o *Noturno n.º 13*. Voltando ao que lhe ia dizendo, essa história prende-se ao nascimento de Regininha, que perdeu pai e mãe com diferença apenas de algumas semanas, e quando ainda não tinha completado dois meses.

Minha irmã morreu das consequências do parto, se bem que as razões dessa morte, cruel e inesperada, nunca fossem de todo estabelecidas. Sei que ela já se havia levantado e tivera um puerpério perfeitamente normal, quando sobreveio um acidente súbito e mal definido, de desfecho quase que fulminante. Os médicos falaram

¹ **Scribd.** Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/108564526/O-Noturno-N-13-Gastao-Cruls-pdf>. Acesso em: 14 jun. 2021.

numa embolia.

Alanceado em pleno coração, o meu cunhado Paulo não se pôde conformar com as rudezas de um destino que lhe estracinhava de golpe o mais belo sonho da vida e, poucas semanas depois, suicidava-se, ou, melhor, desaparecia, de uma maneira impressionante e misteriosa.

Mas não apressemos as coisas. É preciso que eu lhe esclareça antes alguns outros pontos. Paulo – é quase certo que o senhor desconheça esses pormenores – dedicara-se à agricultura, e, logo depois do casamento, fora gerir uma propriedade do pai, a algumas horas daqui, nas proximidades de Sapucaia. No afogo dos seus vinte e poucos anos, com muito tino administrativo, e um grande desejo de prosperar, entregou-se de corpo e alma à lavoura, que ao fim de muito pouco tempo já lhe patenteava os êxitos do trabalho porfioso e inteligente. É verdade que o café não era o que é hoje e todas essas fazendas, à margem do Paraíba, estavam então em franca prosperidade.

Minha irmã, feliz na realização do seu noivado, rápido se adaptou à nova existência, e em breve era a soberana daquelas redondezas, mas uma soberana magnânima e caridosa, que se amerceava de tudo e queria os seus agregados com uma vida mais fácil e salutar.

Prestimosa e vigilante, sem se descurar dos encargos feminis, ela ainda achava tempo para auxiliar o marido na escrituração dos negócios e preocupar-se com tudo que dissesse respeito aos interesses da fazenda. Atraíam-na sobremodo os arranjos domésticos, e as graças da sua inventiva faziam desaparecer, sob mil artifícios, os desconchegos da vida rural.

Dava gosto penetrar nesse velho casarão, outrora de salas desertas e corredores sombrios, que se ataviara ao contato dos seus dedos, e agora tinha um aspecto remoçado e sorridente. As varandas teceram-se de trepadeiras, que subiam pelos beirais, disfarçando com festonadas a caiação pesada das paredes. O jardim nunca mais desverdeceu e, às seduções de um trato delicado, nos canteiros bem cuidados, as plantas olvidavam as estações e floresciam o ano inteiro. Nada lhe agradava tanto como as rosas, que debruçadas nos vasos ou atufando grandes jardineiras, surgiam por todos os cantos da casa: completando-lhe a ornamentação das salas, já rica de bordados e adornos do seu próprio punho. Preocupavam-na ainda a cultura das baunilheiras e a criação de abelhas, e era de ver a habilidade com que ela escarçava as colmeias, fazia a fecundação artificial das flores e preparava a vagem

perfumosa.

Estimulando-lhe os zelos pelas coisas da fazenda, Paulo punha Regina ao corrente de todos os seus projetos e, sem consultá-la, era incapaz de qualquer decisão. Assim, muitas vezes, a compra de uma ponta de gado, a colocação de uma porteira, ou a escolha de local para uma malhada faziam-na tomar o cavalo e seguir o marido através de convaes e espigões.

Penso que a singeleza dessa vida do campo muito contribuiu para as alegrias do casal, que se combinara num único sentir e tinha a felicidade como um bem indiviso e inalienável. Infelizmente, tudo isso durou bem pouco tempo e, menos de três anos depois, quando Paulo, vibrando aos enlevos de ser pai, trazia Regina para nossa casa, a fim de que nada lhe faltasse por ocasião do parto, eis que se dá a horrível provação, causa ainda de maiores desgraças. Paulo esteve a endoidecer e, logo de início, a sua viuvez nos trouxe em séria e permanente preocupação. Afetivo em extremo e com uma sensibilidade feminina e quase mórbida, o golpe fora por demais rude para que o seu organismo não se ressentisse. Amarfanhado numa cadeira, a face descorada, o olhar perplexo, ele passava os dias recolhido em sua dor, alheado de tudo, e sem que lhe conseguíssemos arrancar qualquer palavra.

Nem a filhinha recém-nascida, para a qual por vezes apelamos, na esperança de que ao calor do novo afeto o ânimo se lhe retemperasse, conseguia trazê-lo dessas ltuosas cogitações, em que o seu espírito se insulava no passado, entre os escombros da felicidade perdida. Antes, a presença de Regininha fazia-lhe mal, e era motivo para imprecações e revoltas vãs, que quase sempre se terminavam por longas crises de choro. Que lhe importava a filha, se o seu lar estava desfeito e, para alcançar aquele berço, tivera que abrir o mais querido dos túmulos? Era melhor que Regininha não houvesse nascido. A felicidade do casal nunca carecera de vínculos e não seria a filha que os tornaria mais unidos.

E vinham-lhe exasperos súbitos e remordimentos intempestivos contra a fereza do destino que de tal modo o castigara. Qual o seu crime inexplicável para tão aura punição? Acaso não fora ele bom filho e melhor esposo, e não pautara todos os atos da vida por princípios honestos e caridosos?

Na sua consciência nada lhe pesava e, por mais que o perscrutasse, em todo o passado não encontrava nenhuma culpa mais séria ou ação menos nobilitante, que lhe pudesse trazer censuras e remorsos. Por que lhe viera pois tão dura pena? Só se a sua irrelição lhe preparara a desgraça...

De fato, ele nunca tivera crenças, e esse talvez fosse o único ponto de dissensão existente entre o casal. Mas se ele não acreditava em Deus, tampouco blasfemava, e nunca obstara a que Regina se afervorasse nas suas devoções.

Paulo punha-se a recordar, então, da tenacidade com que a mulher, por tantas vezes, tentara trazê-lo da incredulidade, apelando para a grande felicidade que os envolvia. Não estava aí a melhor prova da existência de Deus? Sem a essência divina, de onde lhes dimanaria a messe imperecível de bens? E ele citava a ameaça que ela lhe fazia entre sorrisos, ante as renitências da sua impiedade: se a morte viesse buscar em primeiro lugar, um dia, por qualquer forma, ela lhe abalaria as convicções, mostrando que nem tudo se acaba com a vida.

Ao fim de uns vinte e tantos dias, Paulo quis voltar à fazenda, para desfazer a casa e transportar para o Rio tudo o que era seu. Ele não se sentia mais com ânimo para prosseguir naquele viver e, embora nada tivesse assentado quanto ao futuro, estava desde logo resolvido a abandonar de vez a gerência da propriedade.

Se essa decisão nos parecia perfeitamente razoável, pois que, dada a sua sensibilidade, naquele ambiente de saudades e recordações tristonhas, a vida se lhe tornaria um martírio, eu e todos os meus achamos que a sua ida à fazenda, mesmo que fosse para uma rápida permanência, também poderia ser evitada, poupando-o destarte a novos abalos e emoções. Na verdade, nada o obrigava a estar presente às arrumações, e eu sem demora me pus às suas ordens, prontificando-me a fazer a mudança de acordo com os seus desejos.

Paulo, entretanto, manteve a sua vontade e, apesar de todos os nossos esforços em contrário, nada o demoveu dessa viagem, em que, por fatalidade minha, tive de acompanhá-lo. Em abono da sua resolução, ele dizia que a gerência da fazenda não poderia passar às mãos do administrador sem certos esclarecimentos da sua parte. Dir-se-ia que o destino, já porfiado na sua perdição, o tentava para o mistério daquela madrugada em que desapareceu para sempre. Tudo o que nós prevíamos aconteceu. Mal penetramos na fazenda, à vista do lar outrora feliz e agora abandonado, Paulo desfez-se em pranto, e não teve forças para mais nada. Eu mesmo, que ali já havia passado uma enfiada de dias venturosos, senti o coração pequeno, e não foi sem grande custo que tentei suavizar as aflições de meu cunhado. A sombra de Regina andava por toda a casa e, ao abrir uma sala, ou transpor uma porta, parecia-nos sempre vê-la surgir, sorridente e amável, leve e graciosa, na simplicidade de um daqueles vestidos de casa, que tão bem lhe diziam com a doçura

do olhar e a meiguice dos modos. Por consenso mútuo, nós deveríamos passar na fazenda apenas o espaço de vinte e quatro horas, julgado suficiente para cabal desempenho da incumbência. Tornava-se preciso, porém, não perder um só instante, e aproveitar a tarde da nossa chegada para início das arrumações, que não eram poucas.

Paulo mostrou-se logo incapaz de qualquer tentativa, e eu vi que seria melhor prescindir do seu auxílio e entregar-me diligentemente ao trabalho, na companhia de dois ou três empregados. Ao entardecer, tínhamos boa parte da tarefa concluída, e com o aproveitamento da manhã seguinte, em que pouca coisa nos restava fazer, estaríamos com a obrigação desempenhada.

De toda a casa, eu apenas havia respeitado os dois quartos de Paulo, que ele mesmo queria desfazer, embora ao fim do dia ainda tudo continuasse nos seus lugares. É que lhe não sobrava coragem para desmanchar aquelas gavetas, em que tudo se dispunha com a ordem que Regina sabia dar às suas coisas. Aqui ele encontrava as cartas que ambos haviam trocado por ocasião do noivado, e que ela separara por maços, cuidadosamente enlaçados. Mais adiante estavam os seus pertences de costura, entremeios e fitas, agulhas e novelos, um bordado em início, uma renda por acabar. E vinham as peças do enxoval de Regininha, coisas que ela fora ponteando durante os meses de gestação, e que ele revia agora com os olhos amarados de lágrimas.

Logo depois do jantar, como ainda fosse um pouco cedo para subir ao quarto que nos haviam preparado no sobrado, Paulo e eu fomos sentar à varanda, em companhia do administrador. Discutia-se o que ainda deveria ser feito na manhã seguinte, para concluir os aprestos da viagem, quando este último me perguntou se eu já havia cogitado do transporte do piano.

– Não – disse eu – porque ele não vai. Paulo ainda não sabe como disporá a vida, e para o piano andar com ele um lado para outro, é melhor que, por enquanto, fique por aqui. – Esse piano...

E sem que eu o interpelasse, o administrador entreabriu os lábios num sorriso zombeteiro: – O senhor não imagina como, por causa desse piano, o povo todo anda assombrado por aqui, desde o dia em que o Romão, que ficou guardando a casa, veio com uma história de que ele toca sozinho, pelo calado da noite...

Paulo, que estava sentado um pouco distante, e parecia entregue a outros pensamentos, mostrou-se logo interessado pelo que ouvia e quis saber por miúdo

desse incidente. O administrador acrescentou haver coisa de dez dias que o Romão viera com essas novidades, dizendo que não dormiria mais dentro da casa, pois que todas as noites despertava ao som do piano, que tocava todas aquelas músicas que ele já conhecia do tempo de D. Regina. E nada o demovia das suas convicções. Ele chegara mesmo a declarar que preferiria deixar a fazenda, se o forçassem àquela obrigação.

– O pior, terminou o administrador, é que essa baboseira se espalhou por aí, e eu agora não encontro ninguém que queira substituí-lo, já havendo três noites que a casa fica ao abandono, vigiada apenas pelos cachorros.

Paulo, de momento a momento mais preocupado, revelou desejos de inquirir o próprio Romão, o que não pôde ser satisfeito, pois que ele, a mando do administrador, fora em diligência a uma fazenda próxima. Paulo parecia-me extremamente nervoso e foi de meu agrado que essa entrevista não pudesse ter lugar.

Para suavizar-lhe a impressão, mostrei-me perfeitamente incrédulo de tudo quanto escutara, e lembrei que aquela gente da roça não sabia viver sem fantasmas e assombrações. Fôssemos a apurar e, talvez, que a música a desoras não passasse de um pouco de cachaça de mais ou de menos na cabeça do Romão.

Quando seguíamos para o quarto, ao cruzar a sala de visitas, notei que Paulo ainda tinha presente a história pouco antes contada, e olhava medrosamente para o piano, um belo Pleyel, de meia cauda, em madeira clara, que se atediava a um canto, no desconsolo do silêncio prolongado.

A viagem, as lides da mudança, as emoções, tudo concorreu para que eu caísse na cama com prazer, e em pouco estivesse entregue ao mais profundo dos sonos, a despeito da insistência com que Paulo, que parecia insone e excitado, me procurava manter em vigília, falando-me sobre pequenas coisas sem a menor importância.

Por volta das duas horas da madrugada, quando eu mais profundamente dormia, fui despertado de sobressalto por alguém, que me sacudia os ombros e balbuciava o meu nome em tom angustioso.

Estonteado, entreabri as pálpebras pesadas, e dei com a figura de Paulo ao pé do meu leito, de olhos exorbitados e brilhantes, o cabelo em desalinho, o corpo todo numa tremura. – Ouves? dizia-me ele. Olha o piano. Eu estava para adormecer quando ele começou. E é o *Noturno n° 13*, uma das músicas que ela mais gostava de tocar.

Eu apurei o ouvido. O silêncio era completo.

– Não ouço nada, Paulo. Você está sonhando. Não é possível.

– Não ouves? Mas então estarei louco? – e ele me olhava tão penetrantemente e tinha um ar tão estranho e desvairado, que temi deveras pela sua razão. – Olha! Vai começar a segunda parte... São agora os acordes mais ligeiros. Mas é a sua interpretação! Até a pausa que ela costumava fazer num certo ponto, eu também notei há pouco. Mas estarás surdo? Então não ouves nada? Vem para mais perto... Vamos abrir a janela...

E eu o acompanhei, na certeza de que nada ouviria, pois que a música estava apenas na sua pobre cabeça. Abrimos a janela. O nosso quarto dava também para a frente da casa, embora a sala de visitas, no pavimento inferior, ficasse em ponto oposto, mais vizinha da ala direita do prédio.

De novo fiz tudo em vão por escutar a melodia. Nada perturbava a quietação da noite densa, que mal nos permitia divisar o jardim, de onde subia até nós um hálito quente de rosas. Apenas, de vez em quando, chegava-nos o patear dos cavalos sobre as lajes da cocheira, ou o mugido soturno de algum boi, que armava ao longe, talvez perdido da manada.

Paulo, entretanto, ouvia sempre a música e a cada negativa minha mais se exasperava. – Mas vamos até lá embaixo e você se certificará se está alguém ao piano, ou se tudo isso não passa de uma impressão nervosa. É a melhor maneira de você me convencer ou de se desiludir. Vamos... Vamos antes que acabe a música.

Paulo recusou-se. A ir alguém, ele devia ir só, mas para tanto lhe faltava coragem. Ele tinha certeza de que era Regina que o vinha procurar. Tantas vezes ela o avisara que, se morresse primeiro, um dia voltaria...

E quando ele me disse que o *Noturno* se acabara, foi para cair desamparadamente sobre a cama, afogado de soluços, num arquejar convulsivo e angustioso, por lhe não ter sobrado ânimo para se ir encontrar com a morta querida.

O resto da noite, passei-a ao lado de Paulo que, a pouco e pouco, mergulhou numa profunda prostração, entrecortada aqui e ali por violentos estremeções nervosas.

Já manhã alta, Paulo despertou naturalmente e, muito mais repousado, foi o primeiro a se espantar dos acontecimentos daquela noite. Como se teria dado tudo aquilo? Teria sido vítima de alguma alucinação?

Dissuadindo-lho, ponderei que provavelmente ele tivera um forte pesadelo,

relacionado com o que nos contara o administrador, muito embora no meu íntimo igualmente subsistissem sérios receios pela sua integridade mental. E no desejo de mais convencê-lo, adiantei que também já havia experimentado alguns desses terríveis sonhos, que se continuavam por algum tempo em franco estado de vigília.

Como o dia amanhecesse bonito, para afastá-lo dessas cogitações, lembrei a Paulo uma volta pela lavoura, se acaso ele se não sentisse fatigado para tanto. A ideia foi aceita com prazer e, pouco depois, tomávamos os cavalos e, torcendo por um atalho rasgado entre as laranjeiras do pomar, ganhávamos a estrada larga, que nos levaria às plantações.

Esse passeio foi-lhe benéfico e à medida que, sob o sol brando da manhã, bebendo a largos sorvos o ar fresco das matas, varávamos roçados e canaviais, galgávamos encostas e fraldejávamos serranias, Paulo ia aparentando outro aspecto e mostrava-se mais reconfortado e comunicativo.

Quando chegamos aos novos cafezais, pela primeira vez, desde que lhe sobreveio a desgraça, vi que ele ainda se interessava por qualquer coisa, mostrando-me, entre interjeições admirativas, alguns dos exemplares mais viçosos.

De regresso à casa da fazenda, se bem que Paulo me parecesse então perfeitamente calmo, eu continuava no firme propósito de voltar ao Rio naquela mesma tarde, pois que não queria ver recomeçados os horrores da noite anterior. Ainda que não nos fosse possível terminar as arrumações, ao administrador, que já nos auxiliara na véspera, ficariam confiadas as últimas incumbências.

Paulo, porém, mal me viu em preparativos de viagem, não aceitou a minha ideia. Era preferível esperar mais um dia e deixar tudo pronto. Ele não queria confiar a terceiros o que deveria ser feito por suas próprias mãos. Desse-lhe eu mais algumas horas e ele mesmo desfaria os seus quartos e embalaria tudo o que lhe pertencia.

E como eu relutasse:

– Não tenhas receio. Esta noite não haverá nada. Estou perfeitamente calmo. Cedi mais uma vez. Cedi para me arrepender por toda a minha vida, pois que estou quase certo de que a nossa volta naquela tarde o teria afastado do fim prematuro e trágico. Durante o resto do dia, Paulo não desmentiu as boas disposições, e azafeou-se com ânimo resolutivo no acondicionamento de tudo o que lhe pertencia.

Engradada a mobília e pregados os últimos caixotes, fomos acabar a tarde no jardim, revendo os canteiros que erveciam descultivados, e onde o roseiral, sempre florido, já não tinha quem lhe espontasse as ramas e afofasse a terra em

derredor.

Paulo conservava-se relativamente bem e queixando-se apenas de cansaço, no que eu o acompanhava, dada a nossa noite anterior, pôde percorrer aqueles saudosos recantos sem as crises de lágrimas que o assoberbavam em começo.

Tão depressa terminara o jantar e já estávamos recolhidos, desejosos ambos de uma boa noitada de sono calmo. Esgotado pela vigília da véspera, antes mesmo que eu apagasse a luz, Paulo já dormia tranquilamente, e tudo fazia crer que nessa noite nada viria perturbar a serenidade do repouso apetecido.

Foi pela madrugada – a hora não posso precisar, pois que só muito mais tarde vim a olhar o relógio, e os segundos, nessas ocasiões, valem às vezes por séculos – foi pela madrugada que me levantei de golpe, despertado pelas vozes do piano, que me chegavam abafadas como se alguém, num choro lento, sufocasse soluços. A princípio a música deve ter-me embalado num estado de semi vigiância, pois que já acordado, eu ainda duvidava da sua realidade e queria supor-me possuído de um pesadelo.

Tateei nas trevas por alguns instantes e sentindo a minha ansiedade recrescer, enquanto, agitadamente procurava a caixa de fósforos, por várias vezes chamei por Paulo, que não me respondia. Ao acender a vela dei com o seu leito vazio, e vi que também já não estavam sobre a cadeira as roupas que ele despira ao deitar-se.

Pensei, então, em descer e fiz mesmo alguns passos até à porta. As pernas, porém, vergaram-se-me; e eu tive de cair sobre uma cadeira, com a vista turva, as fontes latejantes, o corpo num suor viscoso.

Não posso descrever o que senti, nem esmiuçar os lances dessa pavorosa madrugada, em que por meu turno pensei enlouquecer. A música continuava sempre e, a cada acorde mais forte, eu tinha a sensação de que me unham o cérebro e as notas eram arrancadas aos meus próprios nervos. Fosse ou não das circunstâncias trágicas em que o ouvi jamais música alguma me atribulou tanto no íntimo d'alma como esse estranho *Noturno nº 13*. Dir-se-ia que Chopin extravasou para as suas páginas, transfiguradas em harmonia, todas as angústias que dormem no fundo do coração humano e nunca puderam ser traduzidas por palavras.

O meu amigo, apreciador de música como é, deve conhecer bem as ansiedades dessa súplica, que se inicia quereiosa e branda, num rumorejo suave de lábios em prece e, a pouco e pouco, num crescendo pungente e afervorado, sobe a gama do exaspero, entre soluços e lamentos mal sopitados, até que rompe, por fim, numa

estalada de uivos e imprecações, regougos e gemidos, cachinadas e doestos, em que se confundem as vozes de mil bocas numa queixa infinita e dilacerante.

Transido de medo, com o coração num degelo, e os nervos à flor da pele vibrando a cada som, eu pude bem acompanhar todas as gradações dessa longa súplica, que se me entalhou de vez no cérebro e, por muitos meses, à maneira de uma obsessão pavorosa, andou a cantar junto dos meus ouvidos.

Quando o piano cessou, firmando-me nas pernas, atravessei de um salto o quarto e abri de par em par a janela, num desejo de ar e de vida.

Vinha nascendo o dia e as montanhas distantes já se recortavam sobre uma faixa rosada. No arvoredo mais próximo, ainda entre sombras violáceas e espessas, um ou outro pássaro começava a cantar.

Debruçado na janela, atentando ávido para todos os lados, pareceu-me ouvir qualquer ruído no extremo contrário da casa, justamente onde ficava a sala de visitas, cujas janelas me eram vedadas pelo telheiro da varanda.

Não me enganara. Pouco depois, dois vultos apareciam entre as trepadeiras e atravessavam o jardim em direção oposta à minha, demandando a porteira do caminho largo. Num deles, todo de negro, cabeleira ao vento, eu logo reconheci Paulo. O outro, mais franzino e mais baixo, devia ser uma mulher, e estava envolto numa túnica branca que lhe descia até os pés. Eles caminhavam vagarosamente e bem unidos, a figura de branco torneando com o braço a cintura de Paulo. Estarrecido, num arranco supremo, com as unhas cravejadas no peitoril da janela, e uma voz que mais se assemelharia a um estertor de agonizante, eu ainda pude gritar por Paulo umas duas ou três vezes.

Ao meu apelo, percebi que ele fizera tenção de parar e voltar-se, mas a figura de branco aconchegou-o mais de si, trouxe-lhe a cabeça ao peito carinhoso, e ambos, sempre enlaçados, desapareceram entre a ramagem do pomar.

Ainda os vi mais uma vez, já então muito mais longe, quando desciam, num terreno limpo, pela fita branca de um atalho que levava ao Paraíba. Iam ainda abraçados e já se me afigurava que não andavam, tão serena era a sua marcha.

E com a vista perdida ao longe, acompanhei-os assim por algum tempo, até que as suas duas sombras se diluíram, de todo e para sempre, na luz hesitante da madrugada...

ANEXO B – CONTO “DEMÔNIOS”, DE ALUÍSIO AZEVEDO¹

O meu quarto de rapaz solteiro era bem no alto; um mirante isolado, por cima do terceiro andar de uma grande e sombria casa de pensão da rua do Riachuelo com uma larga varanda de duas portas, aberta contra o nascente, e meia dúzia de janelas desafrentadas, que davam para os outros pontos, dominando os telhados da vizinhança.

Um pobre quarto, mas uma vista esplêndida! Da varanda, em que eu tinha as minhas queridas violetas, as minhas begônias e os meus tinhorões, únicos companheiros animados daquele meu isolamento e daquela minha triste vida de escritor, descortinava-se amplamente, nas encantadoras nuances da perspectiva, uma grande parte da cidade, que se estendia por ali a fora, com a sua pitoresca acumulação de árvores e telhados, palmeiras e chaminés, torres de igreja e perfis de montanhas tortuosas, donde o sol através da atmosfera, tirava, nos seus sonhos dourados, os mais belos efeitos de luz. Os morros, mais perto, mais longe, erguiam-se alegres e verdejantes, ponteados de casinhas brancas, e lá se iam desdobrando, a fazer-se cada vez mais azuis e vaporosos, até que se perdiam de todo, muito além, nos segredos do horizonte, confundidos com as nuvens, numa só coloração de tintas ideais e castas.

Meu prazer era trabalhar aí, de manhã bem cedo, depois do café, olhando tudo aquilo pelas janelas abertas defronte da minha velha e singela mesa de carvalho, bebendo pelos olhos a alma dessa natureza inocente e namorada, que me sorria, sem fatigar-me jamais o espírito, com a sua graça ingênua e com sua virgindade sensual.

E ninguém me viesse falar em quadros e estatuetas; não! queria as paredes nuas, totalmente nuas, e os móveis sem adornos, porque a arte me parecia mesquinha e banal em confronto com aquela fascinadora realidade, tão simples, tão despreziosa, mas tão rica e tão completa.

O único desenho que eu conservava à vista, pendurado à cabeceira da cama, era um retrato de Laura, minha noiva prometida, e esse feito por mim mesmo, a pastel,

¹ **Domínio Público.** Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7413. Acesso em: 15 jun. 2021.

representando-a com a roupa de andar em casa, o pescoço nu e o cabelo preso ao alto da cabeça por um laço de fita cor-de-rosa.

I

Quase nunca trabalhava à noite; às vezes, porém, quando me sucedia acordar fora de horas, sem vontade de continuar a dormir, ia para a mesa e esperava lendo ou escrevendo que amanhecesse.

Uma ocasião acordei assim, mas sem consciência de nada, como se viesse de um desses longos sonos de doente a decidir; desses profundos e silenciosos, em que não há sonhos, e dos quais, ou se desperta vitorioso para entrar em ampla convalescença, ou se sai apenas um instante para mergulhar logo nesse outro sono, ainda mais profundo, donde nunca mais se volta.

Olhei em torno de mim, admirado do longo espaço que me separava da vida e, logo que me senti mais senhor das minhas faculdades, estranhei não perceber o dia através das cortinas do quarto, e não ouvir, como de costume, pipilarem as cambachirras defronte das janelas por cima dos telhados.

- É que naturalmente ainda não amanheceu. Também não deve tardar muito... calculei, saltando da cama e enfiando o roupão de banho, disposto a esperar sua alteza o sol, assentado à varanda a fumar um cigarro.

Entretanto, cousa singular! parecia-me ter dormido em demasia; ter dormido muito mais da minha conta habitual. Sentia-me estranhamente farto de sono; tinha a impressão lassa de quem passou da sua hora de acordar e foi entrando, a dormir pelo dia e pela tarde, como só nos acontece depois de uma grande extenuação nervosa ou tendo anteriormente perdido muitas noites seguidas.

Ora, comigo não havia razão para semelhante cousa, porque, justamente naqueles últimos tempos, desde que estava noivo, recolhia-me sempre cedo e cedo me deitava. Ainda na véspera, lembro-me bem, depois do jantar saíra apenas a dar um pequeno passeio, fizera à família de Laura a minha visita de todos os dias, e às dez horas já estava de volta, estendido na cama, com um livro aberto sobre o peito, a bocejar. Não passariam de onze e meia quando peguei no sono.

Sim! não havia dúvida que era bem singular não ter amanhecido!... pensei, indo abrir uma das janelas da varanda.

Qual não foi, porém, a minha decepção quando, interrogando o nascente, dei com ele ainda completamente fechado e negro, e, abaixando o olhar, vi a cidade afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio!

- Oh! Era singular, muito singular!

No céu as estrelas pareciam amortecidas, de um bruxulear difuso e pálido; nas ruas os lampiões mal se acusavam por longas reticências de uma luz deslavada e triste. Nenhum operário passava para o trabalho; não se ouvia o cantarolar de um ébrio, o rodar de um carro, nem o ladrar de um cão.

Singular! muito singular!

Acendi a veia e corri ao meu relógio de algibeira. Marcava meia-noite. Levei-o ao ouvido, com avidez de quem consulta o coração de um moribundo; já não pulsava: tinha esgotado toda a corda. Fi-lo começar a trabalhar de novo, mas as suas pulsações eram tão fracas, que só com extrema dificuldade conseguia eu distingui-las.

- É singular! muito singular! repetia, calculando que, se o relógio esgotara toda a corda, era porque eu então havia dormido muito mais ainda do que supunha! eu então atravessara um dia inteiro sem acordar e entrara do mesmo modo pela noite seguinte.

Mas, afinal que horas seriam?...

Tornei à varanda, para consultar de novo aquela estranha noite, em que as estrelas desmaiavam antes de chegar a aurora. E a noite nada me respondeu, fechada no seu egoísmo surdo e tenebroso.

Que horas seriam?... Se eu ouvisse algum relógio da vizinhança!... Ouvir?... Mas se em torno de mim tudo parecia entorpecido e morto?...

E veio-me a dúvida de que eu tivesse perdido a faculdade de ouvir durante aquele maldito sono de tantas horas; fulminado por esta ideia, precipitei-me sobre o tímpano da mesa e vibrei-o com toda a força.

O som fez-se, porém, abafado e lento, como se lutasse com grande resistência para vencer o peso do ar.

E só então notei que a luz da vela, à semelhança do som do tímpano, também não era intensa e clara como de ordinário e parecia oprimida por uma atmosfera de catacumba.

Que significaria isto?... que estranho cataclismo abalaria o mundo?... que teria acontecido de tão transcendente durante aquela minha ausência da vida, para que eu, à volta, viesse encontrar o som e a luz, as duas expressões mais impressionadoras do mundo físico, assim trôpegas e assim vacilantes, nem que toda a natureza

envelhecesse maravilhosamente enquanto eu tinha os olhos fechados e o cérebro em repouso?!...

- Ilusão minha, com certeza! que louca és tu, minha pobre fantasia! Daqui a nada estará amanhecendo, e todos estes teus caprichos, teus ou da noite, essa outra doida, desaparecerão aos primeiros raios do sol. O melhor é trabalharmos! Sinto-me até bem-disposto para escrever! trabalhemos, que daqui a pouco tudo reviverá como nos outros dias! de novo os vales e as montanhas se farão esmeraldinas e alegres; e o céu transbordará da sua refulgente concha de turquesa a opulência das cores e das luzes; e de novo ondulará no espaço a música dos ventos; e as aves acordarão as rosas dos campos com os seus melodiosos duetos de amor! Trabalhemos! Trabalhemos!

Acendi mais duas velas, porque só com a primeira quase que me era impossível enxergar; arranjei-me ao lavatório; fiz uma xícara de café bem forte, tomei-a, e fui para a mesa de trabalho.

II

Daí a um instante, vergado defronte do tinteiro, com o cigarro fumegando entre os dedos, não pensava absolutamente em mais nada, senão no que o bico da minha pena ia desfiando caprichoso do meu cérebro para lançar, linha a linha, sobre o papel.

Estava de veia, com efeito! As primeiras folhas encheram-se logo. Minha mão, a princípio lenta, começou, pouco a pouco, a fazer-se nervosa, a não querer parar, e afinal abriu a correr, a correr, cada vez mais depressa; disparando por fim às cegas, como um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope. Depois, tal febre de concepção se apoderou de mim, que perdi a consciência de tudo e deixei-me arrebatado por ela, arquejante e sem fôlego, num voo febril, num arranco violento, que me levava de rastros pelo ideal aos tropeções com as minhas doidas fantasias de poeta.

E páginas e páginas se sucederam. E as ideias, que nem um bando de demônios, vinham-me em borbotão, devorando-se umas às outras, num delírio de chegar primeiro; e as frases e as imagens acudiam-me como relâmpagos, fuzilando, já prontas e armadas da cabeça aos pés. E eu, sem tempo de molhar a pena, nem tempo de desviar os olhos do campo da peleja, ia arremessando para trás de mim, uma após outra, as tiras escritas, suando, arfando, sucumbindo nas garras daquele feroz inimigo que me aniquilava.

E lutei! e lutei! e lutei!

De repente acordo desta vertigem, como se voltasse de um pesadelo estonteado, com o sobressalto de quem, por uma briga de momento, se esquece do grande perigo que o espera. Dei um salto da cadeira; varri inquieto o olhar em derredor. Ao lado da minha mesa havia um monte de folhas de papel cobertas de tinta; as velas bruxuleavam a extinguir-se e o meu cinzeiro estava pejado de pontas de cigarro.

Oh! muitas horas deviam ter decorrido durante essa minha ausência, na qual o sono agora não fora cúmplice. Parecia-me impossível haver trabalhado tanto, sem dar o menor acordo do que se passava em torno de mim.

Corri à janela.

Meu Deus! o nascente continuava fechado e negro; a cidade deserta e muda. As estrelas tinham empalidecido ainda mais, e as luzes dos lampiões transpareciam apenas, através da espessura da noite, como sinistros olhos que me piscavam da treva.

Meu Deus! meu Deus, que teria acontecido?!...

Acendi novas velas, e notei que as suas chamas eram mais lívidas que o fogo-fátuo das sepulturas. Conchei a mão contra o ouvido e fiquei longo tempo a esperar inutilmente que do profundo e gelado silêncio lá de fora me viesse um sinal de vida.

Nada! Nada!

Fui à varanda; apalpei as minhas queridas plantas; estavam fanadas, e as suas tristes folhas pendiam molemente para fora dos vasos, como embambecidos membros de um cadáver ainda quente. Debrucei-me sobre as minhas estremecidas violetas e procurei respirar-lhes a alma embalsamada. Já não tinham perfume!

Atônito e ansioso volvi os olhos para o espaço. As estrelas, já sem contornos, derramavam-se na tinta negra do céu, como indecisas nódoas luminosas que fugiam lentamente.

Meu Deus! meu Deus, que iria acontecer ainda?

Voltei ao quarto e consultei o relógio. Marcava dez horas.

Oh! Pois já dez horas se tinham passado depois que eu abrira os olhos?... Por que então não amanhecera em todo esse tempo!... Teria eu enlouquecido?...

Já trêmulo, apanhei do chão as folhas de papel, uma por uma; eram muitas, muitas! E por melhor esforço que fizesse, não conseguia lembrar-me do que eu próprio nelas escrevera.

Apalpei as fontes; latejavam. Passei as mãos pelos olhos, depois consultei o coração; batia forte.

E só então notei que estava com muita fome e estava com muita sede.

Tomei a bilha d'água e esgotei-a de uma assentada. Assanhou-se-me a fome.

Abri todas as janelas do quarto, em seguida a porta, e chamei pelo criado. Mas a minha voz, apesar do esforço que fiz para gritar, saía frouxa e abafada, quase indistinguível.

Ninguém me respondeu, nem mesmo o eco.

Meu Deus! Meu Deus!

E um violento calafrio percorreu-me o corpo. Principiei a ter medo de tudo; principiei a não querer saber o que se tinha passado em torno de mim durante aquele maldito sono traiçoeiro; desejei não pensar, não sentir, não ter consciência de nada. O meu cérebro, todavia, continuava a trabalhar com a precisão do meu relógio, que ia desfiando os segundos inalteravelmente, enchendo minutos e formando horas.

E o céu era cada vez mais negro, e as estrelas cada vez mais apagadas, como derradeiros e tristes lampejos de uma pobre natureza que morre!

Meu Deus! meu Deus! o que seria?

Enchi-me de coragem; tomei uma das velas e, com mil precauções para impedir que ela se apagasse, desci o primeiro lance de escadas.

A casa tinha muitos cômodos e poucos desocupados. Eu conhecia quase todos os hóspedes. No segundo andar morava um médico; resolvi bater de preferência à porta dele.

Fui e bati; mas ninguém me respondeu.

Bati mais forte. Ainda nada.

Bati então desesperadamente, com as mãos e com os pés. A porta tremia, abalava, mas nem o eco respondia.

Meti ombros contra ela e arrombei-a. O mesmo silêncio. Espichei o pescoço, espiei lá para dentro. Nada consegui ver; a luz da minha vela iluminava menos que a brasa de um cigarro.

Esperei um instante.

Ainda nada.

Entrei.

O médico estava estendido na sua cama, embrulhado no lençol. Tinha contraída a boca e os olhos meio abertos.

Chamei-o; segurei-lhe o braço com violência e recuei aterrado, porque lhe senti o corpo rígido e frio. Aproximei, trêmulo, a minha vela contra o seu rosto imóvel; ele não abriu os olhos; não fez o menor gesto. E na palidez das faces notei-lhe as manchas esverdeadas de carne que vai entrar em decomposição.

E o meu terror cresceu. E apoderou-se de mim o medo do incompreensível; o medo do que se não explica; o medo do que se não acredita. E saí do quarto querendo pedir socorro, sem conseguir ter voz para gritar e apenas resbunando uns vagidos guturais de agonizante.

E corri aos outros quartos, e já sem bater fui arrombando as portas que encontrei fechadas. A luz da minha vela, cada vez mais lívida, parecia, como eu, tiritar de medo.

Oh! que terrível momento! que terrível momento! Era como se em torno de mim o Nada insondável e tenebroso escancarasse, para devorar-me, a sua enorme boca viscosa e sôfrega. Por todas aquelas camas, que eu percorria como um louco, só tateava corpos enregelados e hirtos.

Não encontrava ninguém com vida; ninguém! Era a morte geral! a morte completa! uma tragédia silenciosa e terrível, com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão descompostas na impudência da morte; estudantes cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compêndio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta. E tudo frio, e tudo imóvel, como se aquelas vidas fossem de improviso apagadas pelo mesmo sopro; ou como se a terra, sentindo de repente uma grande fome, enlouquecesse para devorar de uma só vez todos os seus filhos.

Percorri os outros andares da casa: Sempre o mesmo abominável espetáculo!

Não havia mais ninguém! não havia mais ninguém! Tinham todos desertado em massa!

E por quê? E para onde tinham fugido aquelas almas, num só vôo, arribadas como um bando de aves forasteiras?...

Estranha greve! Mas por que não me chamaram, a mim também, antes de partir?... Por que me abandonaram sozinho entre aquele pavoroso despojo nauseabundo?...

Que teria sido, meu Deus? que teria sido tudo aquilo?... Por que toda aquela gente fugia em segredo, silenciosamente, sem a extrema despedida dos moribundos sem os gritos de agonia?... E eu, execrável exceção! por que continuava a existir, acotovelando os mortos e fechado com eles dentro da mesma catacumba?...

Então, uma ideia fuzilou rápida no meu espírito, pondo-me no coração um sobressalto horrível. Lembrei-me de Laura. Naquele momento estaria ela, como os outros, também, inanimada e gélida; ou, triste retardatária! ficaria a minha espera, impaciente por desferir o misterioso voo?... Em todo o caso era para lá, para junto dessa adorada e virginal criatura, que eu devia ir sem perda de tempo; junto dela, viva ou morta, é que eu devia esperar a minha vez de mergulhar também no tenebroso pélago!

Morta?! Mas por que morta?... se eu vivia era bem possível que ela também vivesse ainda!...

E que me importava o resto, que me importavam os outros todos, contanto que eu a tivesse viva e palpitante nos meus braços?!...

Meu Deus! e se nós ficássemos os dois sozinhos na terra, sem mais ninguém, ninguém?... Se nos víssemos a sós, ela e eu, estreitados um contra o outro, num eterno egoísmo paradisíaco, assistindo recomeçar a criação em torno do nosso isolamento?... assistindo, ao som dos nossos beijos de amor, formar-se de novo o mundo, brotar de novo a vida, acordando toda a natureza, estrela por estrela, asa por asa, pétala por pétala?...

Sim! sim! Era preciso correr para junto dela!

IV

Mas a fome torturava-me cada vez mais fúria. Era impossível levar mais tempo sem comer. Antes de socorrer o coração era preciso socorrer o estômago.

A fome! O amor! Mas, como todos os outros morriam em volta de mim e eu pensava em amor e eu tinha fome!... A fome, que é a voz mais poderosa do instinto da conservação pessoal, como o amor é a voz do instinto da conservação da espécie! A fome e o amor, que são a garantia da vida; os dois inalteráveis pólos do eixo em que há milhões de séculos gira misteriosamente o mundo orgânico!

E, no entanto, não podia deixar de comer antes de mais nada. Quantas horas teriam decorrido depois da minha última refeição?... Não sabia; não conseguia calcular sequer. O meu relógio, agora inútil, marcava estupidamente doze horas. Doze horas de quê?... Doze horas!... Que significaria esta palavra?...

Arremessei o relógio para longe de mim, despedaçando-o contra a parede.

Ó meu Deus! se continuasse para sempre aquela incompreensível noite, como poderia eu saber os dias que se passavam?... Como poderia marcar as semanas e os meses?... O tempo é o sol; se o sol nunca mais voltasse, o tempo deixaria de existir!

E eu me senti perdido num grande Nada indefinido, vago, sem fundo e sem contornos.

Meu Deus! meu Deus! quando terminaria aquele suplício?

Desci ao andar térreo da casa, apressando-me agora para aproveitar a mesquinha luz da vela que, pouco a pouco, me abandonava também.

Oh! só a ideia de que era aquela a derradeira luz que me restava!... A ideia da escuridão completa que seria depois, fazia-me gelar o sangue. Trevas e mortos, que horror!

Penetrei na sala de jantar. À porta tropecei no cadáver de um cão; passei adiante. O criado jazia estendido junto à mesa, espumando pela boca e pelas ventas; não fiz caso. Do fundo dos quartos vinha já um bafo enjoativo de putrefação ainda recente.

Arrombei o armário, apoderei-me da comida que lá havia e devorei-a como um animal, sem procurar talher. Depois bebi, sem copo, uma garrafa de vinho. E, logo que senti o estômago reconfortado, e, logo que o vinho me alegrou o corpo, foi-se-me enfraquecendo a ideia de morrer com os outros e foi-me nascendo a esperança de encontrar vivos lá fora, na rua. Mal era que a luz da vela minguara tanto que agora brilhava menos que um pirilampo. Tentei acender outras. Vão esforço! a luz ia deixar de existir.

E, antes que ela me fugisse para sempre, comecei a encher as algibeiras com o que sobrou da minha fome.

Era tempo! era tempo! porque a miserável chama, depois de espreguiçar-se um instante, foi-se contraindo, a tremer, a tremer, bruxuleando, até sumir-se de todo, como o extremo lampejo do olhar de um moribundo.

E fez-se então a mais completa, a mais cerrada escuridão que é possível conceber. Era a treva absoluta; treva de morte; treva de caos; treva que só compreende quem tiver os olhos arrancados e as órbitas entupidas de terra.

Foi terrível o meu abalo, fiquei espavorido, como se ela me apanhasse de surpresa. Inchou-se-me por dentro o coração, sufocando-me a garganta; gelou-se-me a medula e secou-se-me a língua. Senti-me como entalado ainda vivo no fundo de um túmulo estreito; senti desabar sobre minha pobre alma, com todo o seu peso de maldição, aquela imensa noite negra e devoradora.

Imóvel, arquejei por algum tempo nesta agonia. Depois estendi os braços e, arrastando os pés, procurei tirar-me dali às apalpadelas.

Atravessei o longo corredor, esbarrando em tudo, como um cego sem guia, e conduzi-me lentamente até ao portão de entrada.

Saí.

Lá fora, na rua, o meu primeiro impulso foi olhar para o espaço; estava tão negro e tão mudo como a terra. A luz dos lampiões apagara-se de todo e no céu já não havia o mais tênue vestígio de uma estrela.

Treva! Treva e só treva!

Mas eu conhecia muito bem o caminho da casa de minha noiva, e havia de lá chegar, custasse o que custasse!

Dispus-me a partir, tateando o chão com os pés sem despregar das paredes as minhas duas mãos abertas na altura do rosto.

Passo a passo, venci até à primeira esquina. Esbarrei com um cadáver encostado às grades de um jardim; apalpei-o, era um polícia. Não me detive; segui adiante, dobrando para a rua transversal.

Começava a sentir frio. Uma densa umidade saía da terra, tornando aquela maldita noite ainda mais dolorosa. Mas não desanimei, prossegui pacientemente, medindo o meu caminho, palmo a palmo, e procurando reconhecer pelo tato o lugar em que me achava.

E seguia, seguia lentamente.

Já me não abalavam os cadáveres com que eu topava pelas calçadas. Todo o meu sentido se me concentrava nas mãos; a minha única preocupação era me não desorientar e perder na viagem.

E lá ia, lá ia, arrastando-me de porta em porta, de casa em casa, de rua em rua, com a silenciosa resignação dos cegos desamparados.

De vez em quando, era preciso deter-me um instante, para respirar mais à vontade. Doíam-me os braços de os ter continuamente erguidos. Secava-se-me a boca. Um enorme cansaço invadia-me o corpo inteiro. Há quanto tempo durava já esta tortura? não sei; apenas sentia claramente que pelas paredes, o bolor principiava a formar altas camadas de uma vegetação aquosa, e que meus pés se encharcavam cada vez mais no lodo que o solo ressumbrava.

Veio-me então o receio de que eu, daí a pouco, não pudesse reconhecer o caminho e não lograsse por conseguinte chegar ao meu destino. Era preciso, pois, não perder um segundo; não dar tempo ao bolor e à lama de esconderem de todo o chão e as paredes.

E procurei, numa aflição, aligeirar o passo, a despeito da fadiga que me acabrunhava. Mas, ah! era impossível conseguir mais do que arrastar-me penosamente, como um verme ferido.

E o meu desespero crescia com a minha impotência e com o meu sobressalto.

Miséria! Agora já me custava até distinguir o que meus dedos tateavam, porque o frio os tornara dormentes e sem tato. Mas arrastava-me, arquejante, sequioso, coberto de suor, sem fôlego; mas arrastava-me.

Arrastava-me.

Afinal uma alegria agitou-me o coração: minhas mãos acabavam de reconhecer as grades do jardim de Laura. Reanimou-me a alma. Mais alguns passos somente, e estaria à sua porta!

Fiz um extremo esforço e rastejei até lá.

Enfim!

E deixei-me cair prostrado, naquele mesmo patamar, que eu, dantes, tantas vezes atravessara ligeiro e alegre, com o peito a estalar-me de felicidade.

A casa estava aberta. Procurei o primeiro degrau da escada e aí caí de rojo, sem forças ainda para galgá-la.

E resfoleguei, com a cabeça pendida, os braços abandonados ao descanso, as pernas entorpecidas pela umidade. E, todavia, ai de mim! as minhas esperanças feneciam ao frio sopro de morte que vinha lá de dentro.

Nem um rumor! Nem o mais leve murmúrio! Nem o mais ligeiro sinal de vida! Terrível desilusão aquele silêncio pressagiava!

As lágrimas começaram a correr-me pelo rosto também silenciosas.

Descansei longo tempo! depois ergui-me e pus-me a subir a escada, lentamente, lentamente.

V

Ah! Quantas recordações aquela escada me trazia!... Era aí, nos seus últimos degraus, junto às grades de madeira polida que eu, todos os dias, ao despedir-me de Laura, trocava com esta o silencioso juramento do nosso olhar. Foi aí que eu pela primeira vez lhe beijei a sua formosa e pequenina mão de brasileira.

Estaquei, todo vergado lá para dentro, escutando.

Nada!

Entrei na sala de visitas, vagorosamente, abrindo caminho com os braços abertos, como se nadasse na escuridão. Reconheci os primeiros objetos em que tropecei; reconheci o velho piano em que ela costumava tocar as suas peças favoritas; reconheci as estantes, peçadas de partituras, em que nossas mãos muitas vezes se encontraram, procurando a mesma música; e depois, avançando alguns passos de sonâmbulo, dei com a poltrona, a mesma poltrona em que ela, reclinada, de olhos baixos e chorosos ouviu corando o meu protesto de amor, quando, também pela primeira vez, me animei a confessar-lho.

Oh! como tudo isso agora me acabrunhava de saudade!... Conhecemo-nos havia cousa de cinco anos; Laura então era ainda quase uma criança e eu ainda não era bem um homem. Vimo-nos um domingo, pela manhã, ao sairmos da missa. Eu ia ao lado de minha mãe, que nesse tempo ainda existia e...

Mas, para que reviver semelhantes recordações?... Acaso tinha eu o direito de pensar em amor?... Pensar em amor, quando em torno de mim o mundo inteiro se transformava em lodo?...

Esbarrei contra uma mesinha redonda, tateei-a, achei sobre ela, entre outras cousas, uma bilha d'água; bebi sequiosamente. Em seguida procurei achar a porta, que comunicava com o interior da casa; mas vacilei. Tremiam-me as pernas e arquejava-me o peito.

Oh! Já não podia haver o menor vislumbre de esperança! Aquele canto sagrado e tranquilo, aquela habitação da honestidade e do pudor, também tinham sido varridos pelo implacável sopro!

Mas era preciso decidir-me a entrar. Quis chamar por alguém; não consegui articular mais do que o murmúrio de um segredo indistinguível.

Fiz-me forte; avancei às apalpadelas. Encontrei uma porta; abri-a. Penetrei numa saleta; não encontrei ninguém. Caminhei para diante; entrei na primeira alcova, tateei o primeiro cadáver.

Pelas barbas reconheci logo o pai de Laura. Estava deitado no seu leito; tinha a boca úmida e viscosa.

Limpei as mãos à roupa e continuei a minha tenebrosa revista.

No quarto imediato a mãe de minha noiva jazia ajoelhada defronte do seu oratório; ainda com as mãos postas, mas o rosto já pendido para a terra. Corri-lhe os dedos pela cabeça; ela desabou para o lado, dura como uma estátua. A queda não produziu ruído.

Continuei a andar.

O quarto que se seguia era o de Laura; sabia-o perfeitamente. O coração agitou-se-me sobressaltado; mas fui caminhando sempre com os braços estendidos e a respiração convulsa.

Nunca houvera ousado penetrar naquela casta alcova de donzela, e um respeito profundo imobilizou-me junto à porta, como se me pesasse profanar com a minha presença tão puro e religioso asilo do pudor. Era, porém, indispensável que eu me convencesse de que Laura também me havia abandonado como os outros; que me convencesse de que ela consentira que a sua alma, que era só minha, partisse com as outras almas desertoras; que eu dissesse me convencesse, para então cair ali mesmo a seus pés, fulminado, amaldiçoando a Deus e à sua loucura!

E havia de ser assim! Havia de ser assim, porque antes, mil vezes antes, morto com ela do que vivo sem a possuir!

Entre no quarto. Apalpei as trevas. Não havia sequer o rumor da asa de uma mosca. Adiantei-me.

Achei uma estreita cama, castamente velada por ligeiro cortinado de cambraia. Afastei-o e, continuando a tatear, encontrei um corpo, mimoso e franzino todo fechado num roupão de flanela. Reconheci aqueles formosos cabelos cetinosos: reconheci aquela carne delicada e virgem; aquela pequenina mão, e também reconheci a aliança, que eu mesmo lhe colocara num dos dedos.

Mas oh! Laura, a minha estremecida Laura, estava tão fria e tão inanimada como os outros!

E um fluxo de soluços, abafados e sem eco, saiu-me do coração.

Ajoelhei-me junto à cama e, tal como fizera com as minhas violetas, debrucei-me sobre aquele pudibundo rosto já sem vida, para respirar-lhe o bálsamo da alma. Longo tempo meus lábios, que as lágrimas ensopavam, àqueles frios lábios se colaram, no mais sentido, no mais terno e profundo beijo que se deu sobre a terra.

- Laura! balbuciei tremente. Ó minha Laura! Pois será possível que tu, pobre e querida flor, casta companheira das minhas esperanças! será possível que tu também me abandonasses... sem uma palavra ao menos... indiferente e alheia como os outros?... Para onde tão longe e tão precipitadamente te partiste, doce amiga, que do nosso mísero amor nem a mais ligeira lembrança me deixaste?...

E cingindo-a nos meus braços, tomei-a contra o peito, a soluçar de dor e de saudade.

- Não; não! disse-lhe sem voz. Não me separarei de ti, adorável despojo! Não te deixarei aqui sozinha, minha Laura! Viva, eras tu que me conduziás às mais altas regiões do ideal e do amor; viva, eras tu que davas asas ao meu espírito, energia ao meu coração e garras ao meu talento! Eras tu, luz de minha alma, que me fazias ambicionar futuro, glória, imortalidade! Morta, hás de arrastar-me contigo ao insondável pélago do Nada! Sim! Desceremos ao abismo, os dois, abraçados, eternamente unidos, e lá ficaremos para sempre, como duas raízes mortas, entretecidas e petrificadas no fundo da terra!

E, em vão tentando falar assim, chamei-a de todo contra meu corpo, entre soluços, osculando-lhe os cabelos.

Ó meu Deus! Estaria sonhando?... Dir-se-ia que a sua cabeça levemente se movera para melhor repousar sobre meu ombro!... Não seria ilusão do meu próprio amor despedaçado?...

- Laura! tentei dizer, mas a voz não me passava da garganta.

E coleí de novo os meus lábios contra os lábios dela.

- Laura! Laura!

Oh! Agora sentira perfeitamente. Sim! sim! não me enganava! Ela vivia! Ela vivia ainda, meu Deus!

VI

E comecei a bater-lhe na palma das mãos, a soprar-lhe os olhos, a agitar-lhe o corpo entre meus braços, procurando chamá-la à vida.

E não haver uma luz! E eu não poder articular palavra! E não dispor de recurso algum para lhe poupar ao menos o sobressalto que a esperava quando recuperasse os sentidos! Que ansiedade! Que terrível tormento!

E, com ela recolhida ao colo, assim prostrada e muda, continuei a murmurar-lhe ao ouvido as palavras mais doces que toda a minha ternura conseguia descobrir nos segredos do meu pobre amor.

Ela começou a reanimar-se; seu corpo foi a pouco e pouco recuperando o calor perdido.

Seus lábios entreabriram-se já, respirando de leve.

- Laura! Laura!

Afinal senti as suas pestanas roçarem-me na face. Ela abria os olhos.

- Laura!

Não me respondeu de nenhum modo, nem tampouco se mostrou sobressaltada com a minha presença. Parecia sonâmbula, indiferente à escuridão.

- Laura! minha Laura!

Aproximei os lábios de seus lábios ainda frios, e senti um murmúrio suave e medroso exprimir o meu nome.

Oh! ninguém, ninguém pode calcular a comoção que se apossou de mim! Todo aquele tenebroso inferno por um instante se alegrou e sorriu.

E, nesse transporte de todo o meu ser, não entrava, todavia, o menor contingente dos sentidos. Nesse momento todo eu pertencia a um delicioso estado místico, alheio completamente à vida animal. Era como se me transportasse para outro mundo, reduzido a uma essência ideal e indissolúvel, feita de amor e bem-aventurança. Compreendi então esse voo etéreo de duas almas aladas na mesma fé, deslizando juntas pelo espaço em busca do paraíso. Senti a terra mesquinha para nós, tão grandes e tão alevantados no nosso sentimento. Compreendi a divinal e suprema volúpia do noivado de dois espíritos que se unem para sempre.

- Minha Laura! Minha Laura!

Ela passou-me os braços em volta do pescoço e trêmula uniu sua boca à minha, para dizer que tinha sede.

Lembrei-me da bilha d'água. Ergui-me e fui, às apalpadelas buscá-la onde estava.

Depois de beber, Laura perguntou-me se a luz e o som nunca mais voltariam. Respondi vagamente, sem compreender como podia ser que ela se não assustava naquelas trevas e não me repelia do seu leito de donzela.

Era bem estranho o nosso modo de conversar. Não falávamos, apenas movíamos com os lábios. Havia um mistério de sugestão no comércio das nossas ideias; tanto que, para nos entendermos melhor, precisávamos às vezes unir as cabeças, frente com frente.

E semelhante processo de dialogar em silêncio fatigava-nos, a ambos, em extremo. Eu sentia distintamente, com a testa colada à testa de Laura, o esforço que ela fazia para compreender bem o meu pensamento.

E interrogamos um ao outro, ao mesmo tempo, o que seria então de nós, perdidos e abandonados no meio daquele tenebroso campo de mortos? Como poderíamos sobreviver a todos os nossos semelhantes?...

Emudecemos por longo espaço, de mãos dadas e com as frentes unidas.

Resolvemos morrer juntos.

Sim! Era tudo que nos restava! Mas, de que modo realizar esse intento?... Que morte descobriríamos capaz de arrebatá-nos aos dois de uma só vez?...

Calamo-nos de novo, ajustando melhor as frentes cada qual mais absorto pela mesma preocupação.

Ela, por fim lembrou o mar. Sairíamos juntos à procura dele, e abraçados pereceríamos no fundo das águas. Ajoelhou-se e rezou, pedindo a Deus por toda aquela humanidade que partira antes de nós; depois ergueu-se, passou-me o braço na cintura, e começamos juntos a tatear a escuridão, dispostos a cumprir o nosso derradeiro voto.

VII

Lá fora a umidade crescia, liquefazendo a crosta da terra. O chão tinha já uma sorvedora acumulação de lodo, em que o pé se atolava. As ruas estreitavam-se entre duas florestas de bolor que nasciam de cada lado das paredes.

Laura e eu, presos um ao outro pela cintura, arriscamos os primeiros passos e pusemo-nos a andar com extrema dificuldade, procurando a direção do mar, tristes e mudos, como os dois enxotados do Paraíso.

Pouco a pouco foi-nos ganhando uma profunda indiferença por toda aquela lama, em cujo ventre, nós, pobres vermes penosamente nos movíamos. E deixamos que os nossos espíritos, desarmados da faculdade de falar, se procurassem e se

entendessem por conta própria, num misterioso idílio em que as nossas almas se estreitavam e se confundiam.

Agora, já não nos era preciso unir as frentes ou os lábios para trocar ideias e pensamentos. Nossos cérebros travavam entre si contínuo e silencioso diálogo, que em parte nos adoçava as penas daquela triste viagem para a Morte; enquanto os nossos corpos esquecidos, iam maquinalmente prosseguindo, passo a passo, por entre o limo pegajoso e úmido.

Lembrei-me das provisões que trazia na algibeira; ofereci-lhas; Laura recusou-as, afirmando que não tinha fome.

Deparei então que eu também não sentia agora a menor vontade de comer e, o que era mais singular, não sentia frio.

E continuamos a nossa peregrinação e o nosso diálogo. Ela, de vez em quando, repousava a cabeça no meu ombro, e parávamos para descansar.

Mas o lodo crescia, e o bolor condensava-se de um lado e de outro lado, mal nos deixando uma estreita vereda por onde, no entanto, prosseguíamos sempre, arrastando-nos abraçados.

Já não tateávamos o caminho, nem era preciso, porque não havia que recear o menor choque. Por entre a densa vegetação do mofo, nasciam agora da direita e da esquerda, almofadando a nossa passagem, enormes cogumelos e fungões, penugentos e veludados, contra os quais escorregávamos como por sobre arminhos podres.

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viessem concentrar-se neles, para neles resumir a vida inteira. Era horrível, para nós, que nada mais ouvíamos, senti-los inspirar e respirar, como animais, sorvendo gulosamente o oxigênio daquela infindável noite.

Ai! desgraçados de nós, minha querida Laura! De tudo que vivia à luz do sol só eles persistiam; só eles e nós dois, tristes privilegiados naquela fria e tenebrosa desorganização do mundo!

Meu Deus! Era como se nesse nojento viveiro, borbulhante do lodo e da treva, viera refugiar-se a grande alma do Mal, depois de repelida por todos os infernos.

Respiramos um momento sem trocar uma ideia; depois, resignados, continuamos a caminhar para diante, presos à cintura um do outro, como dois míseros criminosos condenados a viver eternamente.

VIII

Era-nos já de todo impossível reconhecer o lugar por onde andávamos, nem calcular o tempo que havia decorrido depois que estávamos juntos. Às vezes se nos afigurava que muitos e muitos anos nos separavam do último sol; outras vezes nos parecia a ambos que aquelas trevas tinham-se fechado em torno de nós apenas alguns momentos antes.

O que sentíamos bem claro era que os nossos pés cada vez mais se entranhavam no lodo, e que toda aquela umidade grossa, da lama e do ar espesso, já nos não repugnava como a princípio e dava-nos agora, ao contrário, certa satisfação volutuosa embeber-nos nela, como se por todos os nossos poros a sorvêssemos para nos alimentar.

Os sapatos foram-se-nos a pouco e pouco desfazendo, até nos abandonarem descalços completamente; e as nossas vestimentas reduziram-se a farrapos imundos. Laura estremeceu de pudor com a ideia de que em breve estaria totalmente despida e descomposta; soltou os cabelos para se abrigar com eles e pediu-me que apressássemos a viagem, a ver se alcançávamos o mar, antes que as roupas a deixassem de todo. Depois calou-se por muito tempo.

Comecei a notar que os pensamentos dela iam progressivamente rareando, tal qual sucedia aliás comigo mesmo.

Minha memória embotava-se. Afinal, já não era só a palavra falada que nos fugia; era também a palavra concebida. As luzes da nossa inteligência desmaiavam lentamente, como no céu as trêmulas estrelas que pouco a pouco se apagaram para sempre. Já não víamos; já não falávamos; íamos também deixar de pensar.

Meu Deus! era a treva que nos invadia! Era a treva, bem o sentíamos! que começava, gota a gota, a cair dentro de nós.

Só uma ideia, uma só, nos restava por fim: descobrir o mar, para pedir-lhe o termo daquela horrível agonia. Laura passou-me os braços em volta do pescoço, suplicando-me com o seu derradeiro pensamento que eu não a deixasse viver por muito tempo ainda.

E avançamos com maior coragem, na esperança de morrer.

IX

Mas, à proporção que O nosso espírito por tal estranho modo se neutralizava, fortalecia-se-nos o corpo maravilhosamente, a refazer-se de seiva no meio nutritivo e fertilizante daquela decomposição geral. Sentíamos perfeitamente o misterioso trabalho de revisceração que se travava dentro de nós; sentíamos o sangue enriquecer de fluídos vitais e ativar-se nos nossos vasos, circulando vertiginosamente a martelar por todo o corpo. Nosso organismo transformava-se num laboratório, revolucionado por uma chusma de demônios.

E nossos músculos robusteceram-se por encanto, e os nossos membros avultaram num contínuo desenvolvimento. E sentimos crescer os ossos, e sentimos a medula pulular engrossando e aumentando dentro deles. E sentimos as nossas mãos e os nossos pés tornarem-se fortes, como os de um gigante; e as nossas pernas encorparem, mais consistentes e mais ágeis; e os nossos braços se estenderem maciços e poderosos.

E todo o nosso sistema muscular se desenvolveu de súbito, em prejuízo do sistema nervoso que se amesquinhou progressivamente. Fizemo-nos hercúleos, de uma pujança de animais ferozes, sentindo-nos capazes cada qual de afrontar impávidos todos os elementos do globo e todas as lutas pela vida física.

Depois de apalpar-me surpreso, tateei o pescoço, o tronco e os quadris de Laura. Parecia-me ter debaixo das minhas mãos de gigante a estátua colossal de uma deusa pagã. Seus peitos eram fecundos e opulentos; suas ilhargas cheias e grossas como as de um animal bravo.

E assim refeitos pusemo-nos a andar familiarmente naquele lodo, como se fôramos criados nele. Também já não podíamos ficar um instante no mesmo lugar, inativos; uma irresistível necessidade de exercício arrastava-nos, a despeito da nossa vontade, agora fraca e mal segura. E, quanto mais se nos embrutecia o cérebro, tanto mais os nossos membros reclamavam atividade e ação; sentíamos gosto em correr, correr muito, cabriolando por ali a fora, e sentíamos ímpetos de lutar, de vencer, de dominar alguém com a nossa força.

Laura atirava-se contra mim, numa carícia selvagem e pletórica, apanhando-me a boca com os seus lábios fortes de mulher irracional e estreitando-se comigo sensualmente, a morder-me os ombros e os braços.

E lá íamos inseparáveis naquela nossa nova maneira de existir, sem memória de outra vida, amando-nos com toda a força dos nossos impulsos; para sempre esquecidos um no outro, como os dois últimos parasitas do cadáver de um mundo.

Certa vez, de surpresa, nossos olhos tiveram a alegria de ver.

Uma enorme e difusa claridade fosforescente estendia-se defronte de nós, a perder de vista. Era o mar.

Estava morto e quieto.

Um triste mar, sem ondas e sem soluços, chumbado à terra na sua profunda imobilidade de orgulhoso monstro abatido.

Fazia dó vê-lo assim, concentrado e mudo, saudoso das estrelas, viúvo do luar. Sua grande alma branca, de antigo lutador, parecia debruçar-se ainda sobre o resfriado cadáver daquelas águas silenciosas chorando as extintas noites, claras e felizes, em que elas, como um bando de náiades alegres, vinham aos saltos, tontas de alegria, quebrar na praia as suas risadas de prata.

Pobre mar! Pobre atleta! Nada mais lhe restava agora sobre o plúmbeo dorso fosforescente do que tristes esqueletos dos últimos navios, ali fincados, espectrais e negros, como inúteis e partidas cruces de um velho cemitério abandonado.

X

Aproximamo-nos daquele pobre oceano morto. Tentei invadi-lo, mas meus pés não acharam que distinguir entre sua fosforescente gelatina e a lama negra da terra, tudo era igualmente lodo.

Laura conservava-se imóvel como que aterrada defronte do imenso cadáver luminoso. Agora, assim contra a embaciada lâmina das águas, nossos perfis se destacavam tão bem, como, ao longe, se destacavam as ruínas dos navios. Já nos não recordávamos da nossa intenção de afogar-nos juntos. Com um gesto chamei-a para meu lado. Laura, sem dar um passo, encarou-me com espanto, estranhando-me. Tornei a chamá-la; não veio.

Fui ter então com ela; ao ver-me, porém, aproximar, deu medrosa um ligeiro salto para trás e pôs-se a correr pela extensão da praia, como se fugisse a um monstro desconhecido.

Precipitei-me também, para alcançá-la. Vendo-se perseguida, atirou-se ao chão, a galopar, quadrupedando que nem um animal. Eu fiz o mesmo, e coisa singular! notei que me sentia muito mais à vontade nessa posição de quadrúpede do que na minha natural posição de homem.

Assim galopamos longo tempo à beira-mar; mas, percebendo que a minha companheira me fugia assustada para o lado das trevas, tentei detê-la, soltei um grito, soprando com toda a força o ar dos meus pulmões de gigante. Nada mais consegui do que dar um ronco de besta; Laura, todavia respondeu com outro. Corri para ela e os nossos berros ferozes perderam-se longamente por aquele mundo vazio e morto.

Alcancei-a por fim; ela havia caído por terra, prostrada de fadiga. Deitei-me ao seu lado, rosnando ofegante de cansaço. Na escuridão reconheceu-me logo; tomou-me contra o seu corpo e afagou-me instintivamente.

Quando resolvemos continuar a nossa peregrinação, foi de quatro pés que nos pusemos a andar ao lado um do outro, naturalmente sem dar por isso.

Então meu corpo principiou a revestir-se de um pêlo espesso. Apalpei as costas de Laura e observei que com ela acontecia a mesma cousa.

Assim era melhor, porque ficaríamos perfeitamente abrigados do frio, que agora aumentava.

Depois, senti que os meus maxilares se dilatavam de modo estranho, e que as minhas presas cresciam, tornando-se mais fortes, mais adequadas ao ataque, e que, lentamente, se afastavam dos dentes queixais; e que meu crânio se achatava; e que a parte inferior do meu rosto se alongava para a frente, afinando como um focinho de cão; e que meu nariz deixava de ser aquilino e perdia a linha vertical, para acompanhar o alongamento da mandíbula; e que enfim as minhas ventas se patenteavam, arregaçadas para o ar, úmidas e frias.

Laura, ao meu lado, sofria iguais transformações.

E notamos que, à medida que se nos apagavam uns restos de inteligência e o nosso tato se perdia, apurava-se-nos o olfato de um modo admirável, tomando as proporções de um faro certo e sutil, que alcançava léguas.

E galopávamos contentes ao lado um do outro, grunhindo e sorvendo o ar, satisfeitos de existir assim. Agora, o fartum da terra encharcada e das matérias em decomposição, longe de enjoar-nos, chamava-nos a vontade de comer. E os meus bigodes, cujos fios se inteiriçavam como cerdas de porco, serviam-me para sondar o caminho, porque as minhas mãos haviam afinal perdido de todo a delicadeza do tato.

Já não me lembrava por melhor esforço que empregasse, uma só palavra do meu idioma, como se eu nunca tivera falado. Agora, para entender-me com Laura, era preciso uivar; e ela me respondia do mesmo modo.

Não conseguia também lembrar-me nitidamente de como fora o mundo antes daquelas trevas e daquelas nossas metamorfoses, e até já me não recordava bem de como tinha sido a minha própria fisionomia primitiva, nem a de Laura. Entretanto, meu cérebro funcionava ainda, lá a seu modo, porque, afinal, tinha eu consciência de que existia e preocupava-me em conservar junto de mim a minha companheira, a quem agora só com os dentes afagava.

Quanto tempo se passou assim para nós, nesse estado de irracionais, é o que não posso dizer; apenas sei que, sem saudades de outra vida, trotando ao lado um do outro, percorríamos então o mundo perfeitamente familiarizados com a treva e com a lama, esfocinhando no chão, à procura de raízes, que devorávamos com prazer; e sei que, ao sentir-nos cansados, nos estendíamos por terra, juntos e tranquilos, perfeitamente felizes, porque não pensávamos e porque não sofriamos.

XI

De uma feita, porém, ao levantar-me do chão, senti os pés trôpegos, pesados, e como que propensos a se entranharem por ele. Apalpei-os e encontrei as unhas moles e abafadas, a despregarem-se. Laura, junto de mim, observou em si a mesma coisa. Começamos logo a tirá-las com os dentes, sem experimentarmos a menor dor; depois passamos a fazer o mesmo com as das mãos; às pontas dos nossos dedos logo que se acharam despojadas das unhas, transformaram-se numa espécie de ventosa do polvo, numas bocas de sanguessuga, que se dilatavam e contraíam incessantemente, sorvendo gulosas o ar e a umidade. Começaram-nos os pés a radiar em longos e ávidos tentáculos de pólipos; e os seus filamentos e as suas radículas eminhocaram pelo lodo fresco do chão, procurando sôfregos internar-se bem na terra, para ir lá dentro beber-lhes o húmus azotado e nutriente; enquanto os dedos das mãos esgalhavam, um a um, ganhando pelo espaço e chupando o ar voluptuosamente pelos seus respiradouros, fossando e fungando, irrequietos e morosos, como trombas de elefante.

Desesperado, ergui-me em toda a minha colossal estatura de gigante e sacudi os braços, tentando dar um arranco, para soltar-me do solo. Foi inútil. Nem só não consegui despregar meus pés enraizados no chão, como fiquei de mãos atira das para o alto, numa postura mística como arrebatado num êxtase religioso, imóvel. Laura, igualmente presa à terra, ergueu-se rente comigo, peito a peito, entrelaçando nos meus seus braços esgalhados e procurando unir sua boca à minha boca.

E assim nos quedamos para sempre, aí plantados e seguros, sem nunca mais nos soltarmos um do outro, nem mais poderemos mover com os nossos duros membros contraídos. E, pouco a pouco, nossos cabelos e nossos pelos se nos foram desprendendo e caindo lentamente pelo corpo abaixo. E cada poro que eles deixavam era um novo respiradouro que se abria para beber a noite tenebrosa. Então sentimos que o nosso sangue ia-se a mais e mais se arrefecendo e desfibrinando, até ficar de todo transformado numa seiva linfática e fria. Nossa medula começou a endurecer e revestir-se de camadas lenhosas, que substituíam os ossos e os músculos; e nós fomos surdamente nos lignificando, nos encascando, a fazer-nos fibrosos desde o tronco até às hastes e às estipulas.

E os nossos pés, num misterioso trabalho subterrâneo, continuavam a lançar pelas entranhas da terra as suas longas e insaciáveis raízes; e os dedos das nossas mãos continuavam a multiplicar-se, a crescer e a esfolhar, como galhos de uma árvore que reverdece. Nossos olhos desfizeram-se em goma espessa e escorreram-nos pela crosta da cara, secando depois como resina; e das suas órbitas vazias começavam a brotar muitos rebentões viçosos. Os dentes despregaram-se, um por um, caindo de per si, e as nossas bocas murcharam-se inúteis, vindo, tanto delas, como de nossas ventas já sem faro, novas vergôntes e renovos que abriam novas folhas e novas brácteas. E agora só por estas e pelas extensas raízes de nossos pés é que nos alimentávamos para viver.

E vivíamos.

Uma existência tranquila, doce, profundamente feliz, em que não havia desejos, nem saudades; uma vida imperturbável e surda, em que os nossos braços iam por si mesmos se estendendo preguiçosamente para o céu, a reproduzirem novos galhos donde outros rebentavam, cada vez mais copados e verdejantes. Ao passo que as nossas pernas, entrelaçadas num só caule, cresciam e engrossavam, cobertas de armaduras corticais, fazendo-se imponentes e nodosas, como os estalados troncos desses velhos gigantes das florestas primitivas.

XII

Quietos e abraçados na nossa silenciosa felicidade, bebendo longamente aquela inabalável noite, em cujo ventre dormiam mortas as estrelas, que nós dantes tantas vezes contemplávamos embevecidos e amorosos, crescemos juntos e juntos estendemos os nossos ramos e as nossas raízes, não sei por quanto tempo.

Não sei também se demos flor ou se demos frutos; tenho apenas consciência de que depois, muito depois, uma nova imobilidade, ainda mais profunda, veio enrijar-nos de todo. E sei que as nossas fibras e os nossos tecidos endureceram a ponto de cortar a circulação dos fluidos que nos nutriam; e que o nosso polposo âmago e a nossa medula se foi alcalinando, até de todo se converter em grés siliciosa e calcária; e que afinal fomos perdendo gradualmente a natureza de matéria orgânica para assumirmos os caracteres do mineral.

Nossos gigantescos membros agora completamente desprovidos da sua folhagem, contraíram-se hirtos, sufocando os nossos poros; e nós dois, sempre abraçados, nos inteiriçamos numa só mole informe, sonora e maciça, onde as nossas veias primitivas, já secas e tolhidas, formavam sulcos ferruginosos, feitos como que do nosso velho sangue petrificado.

E, século a século, a sensibilidade foi-se-nos perdendo numa sombria indiferença de rocha. E, século a século, fomos de grés, de cisto, ao supremo estado de cristalização.

E vivemos, vivemos, e vivemos, até que a lama que nos cercava principiou a dissolver-se numa substância líquida, que tendia a fazer-se gasosa e a desagregar-se, perdendo o seu centro de equilíbrio; uma gaseificação geral, como devia ter sido antes do primeiro matrimônio entre as duas primeiras moléculas que se encontraram e se uniram e se fecundaram, para começar a interminável cadeia da vida, desde o ar atmosférico até ao sílex, desde o eozoon até ao bípede.

E oscilamos indolentemente naquele oceano fluido.

Mas, por fim, sentimos faltar-nos o apoio, e resvalamos no vácuo, e precipitamo-nos pelo éter.

E, abraçados a princípio, soltamo-nos depois e começamos a percorrer o firmamento, girando em volta um do outro, como um casal de estrelas errantes e amorosas, que vão espaço a fora em busca do ideal.

Ora fica aí leitor paciente, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela maldita noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza, o Sol, se dignasse de abrir a sua audiência matutina com os pássaros e com as flores.

ANEXO C – CONTO “O BEBÊ DE TARLATANA ROSA”, DE JOÃO DO RIO¹

– Oh! uma história de máscaras! quem não a tem na sua vida? O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto... Francamente. Toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes. Um carnaval sem aventuras não é carnaval. Eu mesmo este ano tive uma aventura...

E Heitor de Alencar esticava-se preguiçosamente no divã, gozando a nossa curiosidade.

Havia no gabinete o barão Belfort, Anatólio de Azambuja de que as mulheres tinham tanta implicância, Maria de Flor, a extravagante boêmia, e todos ardiam por saber a aventura de Heitor. O silêncio tombou expectante. Heitor, fumando um gianaclis autêntico, parecia absorto.

– É uma aventura alegre? indagou Maria.

– Conforme os temperamentos.

– Suja?

– Pavorosa ao menos.

– De dia?

– Não. Pela madrugada.

– Mas, homem de Deus, conta! suplicava Anatólio. Olha que está adoecendo a Maria.

Heitor puxou um largo trago à cigarreta.

– Não há quem não saia no Carnaval disposto no excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias. O desejo, quase doentio é como inculido, infiltrado pelo ambiente. Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranoicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível. Não há quem se contente com uma...

– Nem com um, atalhou Anatólio.

– Os sorrisos são ofertas, os olhos suplicam, as gargalhadas passam como arrepios de urtiga pelo ar. É possível que muita gente consiga ser indiferente. Eu sinto tudo isso. E saindo, à noite, para a pornéia da cidade, saio como na Fenícia saíam os

¹ **Biblio.** Disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/obebede.htm>. Acesso em: 15 jun. 2021.

navegadores para a procissão da Primavera, ou os alexandrinos para a noite de Afrodita.

– Muito bonito! ciciou Maria de Flor.

– Está claro que este ano organizei uma partida com quatro ou cinco atrizes e quatro ou cinco companheiros. Não me sentia com coragem de ficar só como um trapo no vagalhão de volúpia e de prazer da cidade. O grupo era o meu salva-vidas. No primeiro dia, no sábado, andávamos de automóvel a percorrer os bailes. Íamos indistintamente beber champagne aos clubes de jogo que anunciavam bailes e aos maxixes mais ordinários. Era divertidíssimo e ao quinto clube estávamos de todo excitados. Foi quando lembrei uma visita ao baile público do Recreio. – “Nossa Senhora! disse a primeira estrela de revistas, que ia conosco. Mas é horrível! Gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias do pedaços mais esconsos da rua de S. Jorge, um cheiro atroz, rolos constantes...” – Que tem isso? Não vamos juntos?”

Com efeito. Íamos juntos e fantasiadas as mulheres. Não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem. Naturalmente fomos e era desolação com pretas beijudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lôbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de íncubos em frascos de álcool, que têm as perdidias de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel-arroz. Não havia nada de novo. Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa. Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. Só posição trazia o nariz, um nariz tão bem-feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. Não tive dúvida. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão. O bebê caiu mais e disse num suspiro: – ai que dói! Estão vocês a ver que eu fiquei imediatamente disposto a fugir do grupo. Mas comigo iam cinco ou seis damas elegantes capazes de se debochar mas de não perdoar os excessos alheios, e era sem linha correr assim, abandonando-as, atrás de uma frequentadora dos bailes do Recreio. Voltamos para os automóveis e fomos cear no clube mais *chic* e mais secante da cidade.

– E o bebê?

– O bebê ficou. Mas no domingo, em plena Avenida, indo eu ao lado do *chauffeur*, no burburinho colossal, senti um beliscão na perna e uma voz rouca dizer: “para pagar o de ontem”. Olhei. Era o bebê rosa, sorrindo, com o nariz postiço, aquele nariz tão perfeito. Ainda tive tempo de indagar: aonde vais hoje?

– A toda parte! respondeu, perdendo-se num grupo tumultuoso.

– Estava perseguindo-te! comentou Maria de Flor.

– Talvez fosse um homem... soprou desconfiado o amável Anatólio.

– Não interrompam o Heitor! fez o barão, estendendo a mão.

Heitor acendeu outro gianaclis, ponta de ouro, continuou:

– Não o vi mais nessa noite e segunda-feira não o vi também. Na terça desliguei-me do grupo e cai no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele e todos os maus instintos fustigados. De resto a cidade inteira estava assim. É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente.

Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me, quase mórbida. Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar. Era ignóbil. Felizmente muita gente sofre do mesmo mal no carnaval.

– A quem o dizes!... suspirou Maria de Flor.

– Mas eu estava sem sorte, com a guigne, com o caiporismo dos defuntos índios. Era aproximar-me, era ver fugir a presa projetada. Depois de uma dessas caçadas pelas avenidas e pelas praças, embarafustei pelo S. Pedro, meti-me nas danças, rocei-me àquela gente em geral pouco limpa, insisti aqui, ali. Nada!

– É quando se fica mais nervoso!

– Exatamente. Fiquei nervoso até o fim do baile, vi sair toda gente, e saí mais desesperado. Eram três horas da manhã. O movimento das ruas abrandara. Os outros bailes já tinham acabado. As praças, horas antes incendiadas pelos projetores elétricos e as cambiantes enfumadas dos fogos de bengala, caíam em sombras – sombras cúmplices da madrugada urbana. E só, indicando a folia, a excitação da cidade, um ou outro carro arriado levando máscaras aos beijos ou alguma fantasia

tilintando guizos pelas calçadas fofas de confete. Oh! a impressão enervante dessas figuras irreais na semissombra das horas mortas, roçando as calçadas, tilintando aqui, ali um som perdido de guizo! Parece qualquer coisa de impalpável, de vago, de enorme, emergindo da treva aos pedaços... E os dominós embuçados, as dançarinas amarfanhadas, a coleção indecisa dos máscaras de último instante arrastando-se extenuados! Dei para andar pelo largo do Rocio e ia caminhando para os lados da secretaria do interior, quando vi, parado, o bebê de tarlatana rosa.

Era ele! Senti palpitar-me o coração. Parei.

– “Os bons amigos sempre se encontram” disse.

O bebê sorriu sem dizer palavra. Estás esperando alguém? Fez um gesto com a cabeça que não. Enlacei-o. – Vens comigo? Onde? indagou a sua voz áspera e rouca. – Onde quiseres! Peguei-lhe nas mãos. Estavam úmidas mas eram bem tratadas. Procurei dar-lhe um beijo. Ela recuou. Os meus lábios tocaram apenas a ponta fria do seu nariz. Fiquei louco.

– Por pouco...

– Não era preciso mais no Carnaval, tanto mais quanto ela dizia com a sua voz arfante e lúbrica: – “Aqui não!” Passei-lhe o braço pela cintura e fomos andando sem dar palavra. Ela apoiava-se em mim, mas era quem dirigia o passeio e os seus olhos molhados pareciam fruir todo o bestial desejo que os meus diziam. Nessas fases do amor não se conversa. Não trocamos uma frase. Eu sentia a arritmia desordenada do meu coração e o sangue em desespero. Que mulher! Que vibração! Tínhamos voltado ao jardim. Diante da entrada que fica fronteira à rua Leopoldina, ela parou, hesitou. Depois arrastou-me, atravessou a praça, metemo-nos pela rua escura e sem luz. Ao fundo, o edifício das Belas-Artes era desolador e lúgubre. Apertei-a mais. Ela aconchegou-se mais. Como os seus olhos brilhavam! Atravessamos a rua Luís de Camões, ficamos bem embaixo das sombras espessas do Conservatório de Música. Era enorme o silêncio e o ambiente tinha uma cor vagamente ruça com a treva espancada um pouco pela luz dos combustores distantes. O meu bebê gordinho e rosa parecia um esquecimento do vício naquela austeridade da noite. – Então, vamos? indaguei. – Para onde? – Para a tua casa. – Ah! não, em casa não podes... – Então por aí. – Entrar, sair, despir-me. Não sou disso! – Que queres tu, filha? É impossível ficar aqui na rua. Daqui a minutos passa a guarda. – Que tem? – Não é possível que nos julguem aqui para bom fim, na madrugada de cinzas. Depois, às quatro tens que tirar a máscara. – Que máscara? – O nariz. – Ah! sim! E sem mais dizer puxou-me.

Abracei-a. Beijei-lhe os braços, beijei-lhe o colo, beijei-lhe o pescoço. Gulosamente a sua boca se oferecia. Em torno de nós o mundo era qualquer coisa de opaco e de indeciso. Sorvi-lhe o lábio.

Mas o meu nariz sentiu o contato do nariz postiço dela, um nariz com cheiro a resina, um nariz que fazia mal. – Tira o nariz! – Ela segredou: Não! não! custa tanto a colocar! Procurei não tocar no nariz tão frio naquela carne de chama.

O pedaço de papelão, porém, avultava, parecia crescer, e eu sentia um mal-estar curioso, um estado de inibição esquisito. – Que diabo! Não vás agora para casa com isso! Depois não te disfarça nada. – Disfarça sim! – Não! procurei-lhe nos cabelos o cordão. Não tinha. Mas abraçando-me, beijando-me, o bebê de tarlatana rosa parecia uma possessa tendo pressa. De novo os seus lábios aproximaram-se da minha boca. Entreguei-me. O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinante – uma caveira com carne...

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. – Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? aproveito. Foste tu que quiseste...

Sacudi-a com fúria, pu-la de pé num safanão que a devia ter desarticulado. Uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glote, e vinha-me o imperioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da Luxúria... Mas um apito trilou. O guarda estava na esquina e olhava-nos, reparando naquela cena da semitreva. Que fazer? Levar a caveira ao posto policial? Dizer a todo o mundo que a beijara? Não resisti. Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para a casa, os queixos batendo, ardendo em febre.

Quando parei à porta para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...

Heitor de Alencar parou, com o cigarro entre os dedos, apagado. Maria de Flor mostrava uma contração de horror na face e o doce Anatólio parecia mal. O próprio narrador tinha a camarinhar-lhe a fronte gotas de suor. Houve um silêncio agonioso. Afinal o barão Belfort ergueu-se, tocou a campainha para que o criado trouxesse refrigerantes e resumiu:

– Uma aventura, meus amigos, uma bela aventura. Quem não tem do Carnaval a sua aventura? Esta é pelo menos empolgante.

E foi sentar-se ao piano.