

FILIPPE DOS SANTOS PEREIRA

**EFEITOS DE HORROR EM NARRATIVAS DE
LITERATURA BRASILEIRA**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2012

FILIPPE DOS SANTOS PEREIRA

EFEITOS DE HORROR E NARRATIVAS DE LITERATURA BRASILEIRA

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a
orientação do (a) Prof. Me. Sandro Roberto Maio

SÃO PAULO

2012

DEDICATÓRIA

À família que formei com Gabriela, fonte de carinho e estímulo, alternando entre a paciência ao me deixar envolvido nos introspectivos estudos acadêmicos, e o bom senso de me tirar desse claustro quando necessário, para desfrutar da vida. Menções honrosas a criança que teremos em poucos meses, (e quando ler isso, filho ou filha, lembre-se que você não está nomeado por recusar a categorização do ultra-som por tanto tempo; rebelde sem causa, que orgulho para o pai!).

AGRADECIMENTOS

Gostaria de ser pontual, linguagem condensada no mais alto grau neste momento. Infelizmente, sou prosa, e não poesia. Então, segue uma longa lista:

Agradeço primeiramente ao professor Sandro Roberto Maio, pelo direcionamento construtivo, estímulo, respeito e por ter acreditado no meu potencial. E especialmente por me ajudar a tornar esta pesquisa algo maior e mais relevante do que eu inicialmente previa.

Também agradeço a Maria Rosa Duarte, Carlos Eduardo Siqueira, Juliana Loyola, Geruza Zelnys e todos os demais professores do Programa, pelo apoio, dedicação e, especialmente, os desafios que visaram meu aprimoramento e amadurecimento como pesquisador.

Aos companheiros de caserna literária e colegas de curso: em especial aos amigos Paulo Araújo, Marcella Chartier, Juliana Vieira Graglia, Eraldo Miranda, Tatiana Souza e Mila Costa, pela boa conversa, pelas ideias e sugestões e, em especial, pelas análises poéticas na hora do almoço.

Àqueles que, mesmo não envolvidos com o curso, me apresentaram novas perspectivas que contribuíram para seu desenvolvimento – Leandro, Vitor, Madali.

Aos amigos no geral, pelo apoio, por estarem perto nos momentos adequados, e manter saudável distância quando eu não poderia ser interrompido.

Aos meus pais e minha família, pelos esforços desmedidos em prol de minha educação.

E, finalmente, uma homenagem final aos escritores estudados aqui; espero que eu tenha sido respeitoso e significativo em minha análise. Aos vivos, meu muito obrigado. E aos mortos, acendo uma vela e torço para que não venham me assombrar por eventuais profanações que fiz em minhas análises.

RESUMO

A monografia tem como tema a manipulação do efeito do horror em narrativas na literatura do Brasil. Seu objetivo é analisar alguns casos específicos, em obras textuais em diferentes autores e momentos. O princípio que norteará suas reflexões será a necessidade de compreender o horror enquanto efeito estético, manifestado em diferentes formas e sedimentado em cada obra sob uma imagética particular. Também, buscar os pontos de contatos e constantes que sejam perceptíveis em tais manifestações. Como hipótese inicial, além de centralizar a perspectiva no horror como efeito manipulado pelo autor, as condições e os meios contextuais para a produção da sua obra. Para uma melhor fundamentação, a análise buscará em textos específicos para compreender o horror como efeito, em especial os ensaios de Edgar Allan Poe – como *A filosofia da composição*, *O princípio poético*, e a resenha que escreveu para o livro *Twice-Told Tales* -; o livro *Horror Sobrenatural na Literatura*, de H.P. Lovecraft; e *O Grotesco*, de Wolfgang Kayser. Um recorte pontual sobre o horror como efeito no Brasil também estará presente nesta investigação, de maneira a compreender os meios de produção que estão inseridos tais obras, com contribuições de Antonio Candido, Selma Calasans Rodrigues e Roberto de Sousa Causo. Por fim, serão estudados alguns textos narrativos de: Álvares de Azevedo, representando a estética satânica do Romantismo; João do Rio, e o espírito decadentista e progressista de sua época; Dalton Trevisan, que percebe o horror nas relações naturais e fantasias reprimidas; e, finalmente, dois autores herdeiros da “era pulp” no Brasil, Ivanir Calado e Carlos Orsi, inseridos num contexto onde sua produção é tida como gênero marcado pelas exigências de mercado. Assim, tais produções apontam para formas pulverizadas em um todo fragmentado em que a solidez de princípios de uma tradição possível ausenta-se para dar espaço aos fantasmas que expressam a repulsa da civilização e o trauma.

PALAVRAS-CHAVE: horror – efeito – composição – narrativas – literatura brasileira.

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo1: Uma teoria do horror	10
1.1 Primórdios.....	11
1.2 A herança de Edgar Allan Poe	14
1.3 Horror – um gênero?	26
1.4 A problematização do kitsch	34
1.5 O grotesco como mediação estética	39
1.6 O grotesco na narrativa de horror.....	44
Capítulo 2: Horror em terras brasiliis	50
2.1 A estética satânica do Romantismo	51
2.2 Uma escassez de fantástico	60
2.3 Marginalidade e a era pulp que não vingou	64
Capítulo 3: A manipulação do horror em narrativas brasileiras	71
3.1 A prosa satânica de Álvares de Azevedo.....	72
3.2 João do Rio: horror como processo civilizatório	79
3.3 Dalton Trevisan: naturalizar o sobrenatural	88
3.4 Problemas de identidade: Ivanir Calado	96
3.5 Do pastiche ao grotesco: Carlos Orsi.....	103
4. Conclusão	109
5. Referências Bibliográficas.....	113

Introdução

Horror! Horror!
Boca nem coração poderão nunca
Nomeá-lo ou concebê-lo!
- William Shakespeare

Ao abordarmos o horror na literatura, não estamos diante de uma tarefa simples. O tema é escorregadio, e gera inúmeras dúvidas, como: Qual é a relevância de estudá-lo? Não seria ele apenas um tema, como o amor na lírica amorosa? Ou por um acaso seria um gênero textual, da mesma maneira que ele o é quando pensamos nele no cinema? Sem falar na distinção que alguns fazem entre terror e horror, dizendo que o primeiro é um efeito mais psicológico, enquanto o segundo seria mais sensorial.

Porém, outros têm perspectivas diferentes sobre o que seria um e o outro. Para evitar entrar em polêmicas desnecessárias e, pior, restringir ainda mais um campo de estudo já restrito por si só, ficaremos com o substantivo “horror” para designarmos aquilo que causa medo e/ou repulsa. Para guiar e diversificar um pouco mais esta pesquisa, também buscaremos abordar a presença do sobrenatural – isto é, aquilo que não obedece, por um ou mais motivos específicos, às leis naturais – nas obras ficcionais em prosa.

Isso porque esta pesquisa visa à compreensão do horror como um *efeito* – e, neste caso, nos referimos ao termo da maneira que ele vem circulando na crítica literária desde as resenhas críticas de Edgar Allan Poe. Atualmente, ele é associado qual impressão emotiva o texto literário causa no leitor, devido aos seus vários recursos narrativos. Outros exemplos de efeitos poderiam se incluir como a melancolia, o sarcasmo, o erotismo, entre outros.

Todo texto em prosa – em especial o conto, domínio literário no qual produziu a maior parte da sua obra – que visa manifestar essa impressão de horror no leitor precisa articular-se adequadamente; do contrário, corre o risco de conseguir um

efeito efêmero demais para realmente comovê-lo, ou até mesmo despertar involuntariamente outra reação – o riso, por exemplo.

De uma maneira geral, ainda que seja um fator importante (quem sabe até fundamental) nas obras que decidem manipulá-lo, o horror não é um aspecto abordado com muita atenção pela comunidade crítica em geral. Na comunidade científica especializada no Brasil, então, torna-se um assunto terciário, quando muito; e poucos leitores e até mesmo entusiastas do horror literário pensariam ser possível encontrar tal efeito na literatura em prosa brasileira.

Esta pesquisa pode afirmar que sim, há horror na nossa literatura. Podemos pensar não necessariamente em narrativas de horror no caso específico da literatura brasileira, mas como o horror é manifestado pontualmente em momentos diversos. E essa indagação leva ao **problema** que pretendemos esclarecer: como o horror enquanto efeito estético se manifesta em determinados autores, em tempos diferentes, no caso específico da produção literária brasileira? Quais pontos de contatos e constantes percebemos em tais manifestações?

A hipótese inicial pede acima de tudo, a reflexão sobre o papel do autor na manipulação do efeito, além de pensar em como a relação autor-obra é modificada pelas condições de produção cultural, do final do século XIX e especialmente do século XX. Considerado o fato de que o autor perde seu antigo papel sacerdotal, não mais sendo um portador de verdades, a sua palavra deixa de ser carregada de significado, tornando-se signo vazio que só adquire alguma materialidade quando colocada numa relação contextualizada. Assim, ele manipula seus efeitos, não mais preocupado em retratar a realidade, e sim materializar o véu pelo qual a percebe.

No primeiro capítulo desta pesquisa, trataremos do horror manipulado como efeito, subvertendo o real em sua sobrenaturalidade. Além disso, dedicaremos espaço a uma reflexão sobre a possibilidade ou impossibilidade de considerarmos o horror um gênero, e o que faz de alguns textos um trabalho de arte, enquanto outros são, na melhor das hipóteses, mero entretenimento. Para compreender melhor o conceito do efeito numa obra literária, serão abordados ensaios de Edgar Allan Poe que tratam do assunto: *A Filosofia da composição*, *O princípio poético* e a resenha crítica que escreveu para a coletânea de contos **Twice Told Tales**, de Nathaniel

Hawthorne. O horror literário será abordado tanto diacronicamente quanto no seu corpo, através de H. P. Lovecraft, **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Pontos adicionais para uma reflexão sobre o horror nos gêneros literários será feita através de Tzvetan Todorov, **Introdução à literatura fantástica**, Selma Calasans Rodrigues, **O fantástico**, Roberto de Sousa Causo em **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil**, e o capítulo *A estrutura do mau gosto*, do livro **Apocalípticos e Integrados**, de Umberto Eco. Para estreitar os limites da manipulação do efeito de horror, recorreremos a Wolfgang Kayser e seu livro **O grotesco**.

No segundo capítulo, trataremos da produção literária brasileira no geral, buscando pelos momentos em que a manipulação do efeito do horror literário fez-se presente, além de eventuais dificuldades e obstáculos que ela enfrentou e dos meios de produção pelos quais seus textos se fizeram presentes. Partindo do Romantismo, contrastaremos a perspectiva filosófica do movimento, através de Gerd Bornheim e o capítulo *A Filosofia do Romantismo*, (no livro **O Romantismo**, organizado por J. Guinsburg) e as propostas rebeldes do seu segundo momento no Brasil, seguindo os apontamentos de Antonio Candido em **O romantismo no Brasil**. A escassez do fantástico na literatura brasileira, comparada com outros países latino-americanos será abordada pelo já referido livro de Selma Calasans Rodrigues, até finalmente chegarmos às publicações das *pulp magazines* no século XX, ou o mais próximo que tivemos disso, mais uma vez com o levantamento de Roberto de Sousa Causo.

No terceiro e último, finalmente, trataremos de casos específicos, fazendo um recorte de autores e alguns dos seus contos para que seja possível colocar as hipóteses à prova, e assim chegar a uma conclusão final sobre a presença do horror na literatura brasileira. Iniciaremos com o princípio do horror romântico nos contos de **Noite na taverna**, de Álvares de Azevedo, com atenção especial a *Solfieri*. Em seguida, serão abordadas duas passagens de **Alma encantadora das ruas**, *Visões d'Ópio* e *Sono Calmo*, e um conto de **Noite adentro**, *O bebê de tarlatana rosa*, de João do Rio, e sua aproximação com tanto o decadentismo subjetivo de Oscar Wilde quanto a voz objetiva da influência jornalística. As relações naturais e seu aspecto doentio são manifestos nos contos de Dalton Trevisan encontrados em **O vampiro**

de Curitiba, como o conto-título, *Incidente na loja*, *A noite da paixão* e *Debaixo da Ponte Preta*. E, finalmente, dois autores oriundos da nossa suposta era pulp, personificando todos os problemas que um escritor não-vinculado ao cânone pode padecer: Ivanir Callado, em *Tia Moira*, e Carlos Orsi, com *A maldição de Ang Mbai-Aiba* e *Baal-Zabub*.

E, quem sabe, compreendido pelo corpus do texto e pelos seus meios de produção, e feitos todos os apontamentos necessários, enfim compreender a escassez de aparato teórico para estudá-lo na crítica literária nacional, e contribuir para o desenvolvimento de uma discussão teórica sobre a presença do horror e do sobrenatural na literatura.

Capítulo 1: Uma teoria do horror

1.1 Primórdios

Como boa parte da produção literária, encontramos no folclore e no mito as bases da ficção cuja temática é o horrível. Em seus estudos sobre o assunto em **O horror sobrenatural em Literatura**, o autor H. P. Lovecraft acredita que a principal razão para tais produções seria o fato de que “a emoção mais antiga e forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 13). As coisas incompreendidas pelo homem primitivo tentariam ser explicadas através de personificações e interpretações maravilhosas, de maneira que o imprevisível desconhecido – ou o que podemos chamar hoje de “sobrenatural” – tornou-se a origem de várias benesses e malefícios, um plano extraterreno do qual o homem jamais poderia saber ou fazer parte. Aliado ao sonho e às condições da selvagem vida primitiva, não é um espanto para o autor o fato de a existência antiga ser saturada de superstição e religião (pp. 14-15).

Além de uma reação natural ao desconhecido, o papel do horror naqueles tempos, seguindo a lógica do autor, seria libertar a própria imaginação humana, dar-lhe espaço para re-significar o sobrenatural, pois os seus aspectos mais positivos eram limitados pela religião institucionalizada. Ou, nas palavras do mesmo:

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. (LOVECRAFT, 2008, p. 15, grifo meu)

Não é uma grande surpresa, portanto, que Lovecraft destaque a Idade Média, “imersa em trevas propícias à fantasia” (LOVECRAFT, p. 19) como um grande impulso ao horror ficcional e folclórico, especialmente considerando o medo do demônio e da feitiçaria, além de ondas de pestilência que assolaram o continente (LOVECRAFT, pp. 20-21). Adiante, em muito contribuiu o drama elisabetano, com obras como **Dr. Fausto** de Christopher Marlowe, e especialmente figuras

encontradas na obra de William Shakespeare¹, como as três bruxas em **Macbeth** e o fantasma do antigo monarca em **Hamlet**, algo que Lovecraft associa como “forte influência do demoníaco no espírito do público”, indicativo do temor de bruxaria cada vez maiores em território inglês, e que encontra seu apogeu nas caças às bruxas promovidas por James I, o que originaria depois uma série de supostos tratados conta a demonologia, excitando ainda mais o imaginário popular (, p. 23)².

Lovecraft observa que outras grandes contribuições para o horror na literatura sejam observáveis em obras de grandes autores: William Blake, Ossian, Coleridge e Keats na Inglaterra, Burger e Goethe no território da atual Alemanha (p.25). Entretanto, o grande impulso para a ficção sobrenatural de horror é dado por Horace Walpole, que publicou em 1764 o romance **The castle of Otranto (O Castelo de Otranto)**. Lovecraft critica duramente o romance, dizendo que sua história é “tediosa, artificial e melodramática”, “simplória afetada, e absolutamente carente do verdadeiro horror” e de “estilo prosaico e rápido”, mas admite que, devido ao fascínio popular pelo estranho e espectral, tal obra acaba exercendo importante papel na literatura, e sua ambientação, personagens e manipulação de incidentes serviram de modelo para a criação do que se conhece hoje como *novela gótica* (pp. 26-27).

Manuel Aguirre (que tem um olhar mais benevolente em relação à obra de Walpole) observa em *Narrative Structure, Liminality, Self-Similarity: the case of Gothic Fiction* (originalmente publicado em **Liminality and Literature 2**, 2000, posteriormente um excerto da segunda edição da coletânea de ensaios intitulada **Gothic Fiction**, organizada por Clive Bloom, 2007) que **O castelo de Otranto** e a ficção gótica influenciada por ele buscariam “reconciliar fantasia com psicologia”, “novela medieval com romance moderno”, assim sendo um gênero mediador, *liminar*. Na verdade, Aguirre define o gótico como o que seria um gênero totalmente

¹ É curioso observar que William Shakespeare seja tão frequentemente mencionado por autores que trabalharam com o horror ficcional e literário. Por exemplo, seu nascimento e suas obras, **Hamlet**, **Macbeth** e **Rei Lear** configuram na linha temporal que Gina Wisker cria para acompanhar diacronicamente tais produções em **Horror Fiction: an introduction** (p.15)., além de outros autores, aos quais veremos nas páginas seguintes.

² Neste caso, muito provavelmente Lovecraft se refere a obrar como **Malleus Maleficarum** (KRAMER, Heinrich e SPRENGER, Jacobus, 1487), também conhecido como **Martelo das Feiticeiras**, uma obra sobre demonologia que durante considerável tempo se tornou referência nas caças às bruxas promovidas pelas cortes em países católicos e protestantes.

composto de *limiares*, os quais são abordados e até mesmo transpostos em muitos níveis; por exemplo, limiares tendem a ocupar espaço na ficção gótica no tema através de muitos símbolos, tais quais “o véu a não ser levantado, a porta ou janela a não ser aberta, ou a proibição a não ser violada” (AGUIRRE, 2007, p 233); ou ainda a frequente necessidade que um dos personagens tem de *escapar*, seja de outro (como Isabella de Manfredo em **Castelo de Otranto**), seja de um espaço físico – motivo para que “(o) castelo, casa, convento, masmorra, ilha e vários outros locais fechados ocupem uma posição central” (p. 234).

Apesar deste olhar mais positivo para a obra principal de Horace Walpole, Lovecraft não deixa de ter certa razão em suas críticas. Da trama (príncipe usurpador que não consegue um herdeiro, a moça que é perseguida pelo sogro, o “camponês misterioso” que se revela o filho legítimo do antigo dono do castelo) aos vários elementos sobrenaturais (como os pedaços de armaduras que caem sobre vários locais no castelo e a figura fantasmagórica do antigo senhor do feudo), **Castelo de Otranto** é escrito em cima de vários clichês literários, além de apropriações – tornam-se visíveis os elementos shakespearianos que a novela plagia, como a usurpação de **Macbeth** e fantasmas e filhos que os vingam de **Hamlet**. Felizmente, porém, ainda que alguns tenham seguido a mesma linha de Walpole, outros conseguiram ultrapassar suas limitações. Lovecraft destaca alguns que, mesmo tendo apresentado algumas falhas, contribuíram trazendo padrões novos e mais elaborados para o gênero: Ann Radcliff, que, apesar de oferecer explicações mecânicas para seu sobrenatural no final de suas histórias, conseguia criar “imagens de horror iminentes” com economia e vigor em suas novelas – além de uma potente imaginação visual tanto nos traços de paisagens quanto nos elementos sobrenaturais (LOVECRAFT, 2008, p.30)³; Charles Brockden Brown, que sofreu dos mesmos males de Radcliff, mas consegue se livrar dos lugares-comuns do gótico ao ambientar suas histórias em cenários mais modernos e supera até mesmo sua antecessora em descrições da mente e da loucura (LOVECRAFT,

³ Ann Radcliff também teve sua contribuição para a teoria da literatura gótica, a qual ela defende no artigo *Supernatural in Poetry*, in *New Monthly Magazine* volume 16, no. 1 (1826), pp. 145-52.

2008, p. 31); e, especialmente, Charles Robert Maturin e sua obra mais memorável, **Melmoth, o Errante**, que, apesar de problemas estruturais:

(...) em vários pontos da interminável perambulação sente-se pulsar um vigor inexistente em nenhuma outra obra do gênero em nenhuma obra anterior do gênero; (...) uma compreensão das mais profundas fontes do autêntico medo cósmico e uma intensidade de emoção simpática por parte do escritor que torna o livro antes um verdadeiro documento de expressão estética pessoal do que uma mera armação astuciosa de artifícios (LOVECRAFT, 2008., p. 35).

Outras contribuições foram feitas para a ficção gótica posteriormente, e de certa maneira ela mantém-se presente até hoje – o romance **Shining (O Iluminado)** de Stephen King, que rendeu adaptação cinematográfica dirigida por Stanley Kubrick, seria um bom exemplo de gótico moderno. Entretanto, o macabro e sobrenatural não ficaria limitado a apenas ele. Mais adiante, E. T. A. Hoffmann e seus **Contos da Noite** (1817) expandem a ficção sobrenatural para outro patamar, e outro gênero, o do fantástico⁴ e causou impacto o bastante ao ponto de influenciar Sigmund Freud a escrever *Das unheimliche (O sinistro)*, que é baseado no conto *Der Sandmann* (traduzido para o português ora como *O João-pestana*, ora como *O Homem da Areia*) e até a data presente é um artigo muito influente para se explicar o *estranhamento* no qual trabalha a obra literária⁵. Entretanto, para esta pesquisa, aquele que contribui mais para explicar como se dá o horror através da obra ficcional seria alguém que alguns já consideraram seu predecessor, Edgar Allan Poe.

1.2 A herança de Edgar Allan Poe

O legado de Edgar Allan Poe ainda encontra eco na literatura ocidental. Respeitado como um dos principais escritores de contos e poetas do século XIX, o autor americano não deixou apenas uma considerável contribuição literária, mas um legado que foi seguido por outros. O simbolismo, que encontra parte de suas raízes

⁴ O gênero fantástico, seguindo a linha de pensamento de trabalhos de Tzvetan Todorov, **Introdução à literatura fantástica**, e Selma Calasans Rodrigues, **O fantástico**. Essas obras serão discutidas mais adiante, mas por ora basta dizer que o gênero fantástico constitui em uma tensão entre o real e o irreal.

⁵ Sobre o referido artigo, Freud descreve o processo que conhecemos como *estranhamento*, e se refere a ele como algo que não é “novo ou estrangeiro, mas algo familiar e bem estabelecido na mente que foi distanciado pelo processo de repressão” e, retomando Schelling, “algo que devia se manter oculto mas não obstante vem à tona”.

nos poemas de Charles Baudelaire, deve muito a influência de Poe. O mesmo pode ser dito sobre a literatura em prosa; Poe conseguiu mudar as bases das narrativas de horror que até então tinham representação delimitada pela ficção gótica, e pode ser considerado o pai do que hoje são chamados de romances urbanos e policiais.

Tal influência faz ainda mais sentido ao lembrarmos a produção crítica e teórica que articula em relação ao texto literário para a perspectiva de seu tempo. Seus ensaios não apenas apresentam a sua proposta estética de maneira clara, como foram (e, de certa maneira, ainda são, a despeito de eventuais limitações) fundamentais para se criar uma teoria acerca da construção do poema e – especialmente – do conto.

Nessa linha, a obra mais importante de Edgar Allan Poe é **A Filosofia da Composição**, ensaio no qual ele tenta criar um processo racional que explique a criação da obra escrita – neste caso, um dos seus poemas mais célebres, *O Corvo*. Nele, baseado num alegado colóquio que teve com Charles Dickens sobre *Barnaby Rudge* e *Caleb Williams* (POE, 2009, p. 113), o autor alega ver certos equívocos quando se pensa no processo de construção da obra textual.

Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir uma ficção; Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tornar aparentes, de página a página.

Eu prefiro sempre começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mas geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião, escolher?”. Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria trabalhar com os incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial, ou com o contrário, com a especialidade dentro tanto dos incidentes quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE 2009, pp. 113-114)

O autor nomeia o *efeito* como o primeiro fator a ser pensado durante o processo de construção poética, sempre ligado a originalidade. Ou seja, um processo de criação no qual o poeta (ou prosador) tem muito claro quais impressões causar no leitor, e como fazer disso uma *novidade*. Os eventos da trama e sua

atmosfera são criados a seguir, mas sempre com os dois atributos iniciais como objetivo maior.

Para melhor ilustrar seus ideais estéticos, Poe escolhe descrever minuciosamente o processo de criação de o Corvo; e nesse longo caminho, o primeiro (e um dos mais significativos) aspecto desse procedimento artístico é a *duração* da leitura, o tempo que o leitor demoraria em fruir a obra;

A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo que se parece com totalidade é imediatamente destruído. (...) O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas uma sucessão de alguns curtos, ou seja, de breves efeitos poéticos.

(...) Parece evidente, pois, que há um limite distinto no que se refere à extensão para todas as obras da arte literária, o limite de uma só assentada (...). (POE, 2009 p. 116)

Para que o poema realmente cumpra seu propósito, ele deve ser apreciado sem que haja interrupções – ao menos devido à extensão – durante a apreciação do texto. Deste modo, *dosar* cautelosamente a obra é uma virtude mandatária para a construção poética, conseguindo o máximo de *efeitos* com o mínimo de *meios*.

E no restante do ensaio, escolhida não apenas a extensão, mas também o efeito e o tom (e em muitos momentos Poe mais divaga sobre princípios estéticos do que descreve um processo em si), o autor detalha e justifica todos os passos da construção do poema: a escolha da ave, a incessante repetição “Nunca mais”, o espaço fechado da casa e o clima tempestuoso fora dela, o busto de mármore de Minerva e o crescente desespero e melancolia do amante cada vez que questiona o pássaro negro. Todas as escolhas do poeta são norteadas pela noção de originalidade, pelo contraste e pela concentração máxima de tom e efeito.

Entretanto, por mais que **A Filosofia da Composição** seja um texto basilar da obra crítica de Edgar Allan Poe, ela não deixa de apresentar certa problemática. Primeiro, é impossível compreendê-la por completo sem ter acesso a seus outros escritos teóricos – Poe trabalhou durante boa parte de sua vida escrevendo para jornais e revistas literárias (tais quais *Burton's Gentlemen's Magazine*, *Souther Literary Messenger* e *Graham's Magazine*), tanto como autor como também crítico,

e muitos conceitos que ele discute foram abordados anteriormente. Este é o caso da questão do efeito. Poe nomeia três: a Beleza, a Razão e a Paixão, e estas só podem ser mais bem compreendidas em um ensaio posterior, *O Princípio Poético*, no qual ele almeja autonomia para a poesia, renunciado à submissão a princípios éticos e filosóficos de seu tempo, que insistiam em avaliar a qualidade de uma obra literária por o quanto didática ela poderia ser.

Enquanto a mania do épico (...) tem vindo nos últimos anos gradualmente desaparecido da mente do público, por simples força de sua absurdez, vemos que lhe sucede uma heresia, palpavelmente demasiado falsa (...). Aludo à heresia do Didático. Tem de suposto (...) que o objetivo último de toda Poesia é a Verdade, Todo o poema, diz-se, deveria inculcar uma moral e, por esta moral é que deve ser julgado o mérito poético do trabalho. (...) Metemos em nossas cabeças que escrever simplesmente um poema pelo poema e confessar que tal foi o nosso desígnio seria confessar-nos radicalmente carentes de nossa dignidade e força poéticas: mas o simples fato é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossas almas, descobriríamos imediatamente que, sob o sol, nem existe nem pode existir qualquer trabalho mais inteiramente dignificado, mais supremamente nobre, do que este mesmo poema, este poema per se, este poema que é um poema e nada mais, este poema escrito por ele mesmo. (POE, 2009, pp.87-88)

Para melhor desenvolver seus princípios, Poe divide o mundo do pensamento em três distinções: o Intelecto Puro, o Gosto e o Senso Moral. O Gosto estaria no meio dos dois, transitando entre eles (POE, 2009, p. 88). Cada domínio teria seu ofício bem delimitado, de maneira que:

(...) o Intelecto se liga à Verdade, da mesma forma que o Gosto nos põe em relação com a Beleza, ao passo que o Senso Moral se relaciona com o Dever. Este último, enquanto a Consciência ensina a obrigação, e a Razão a conveniência, o Gosto se contenta com exibir os encantos, sustentando guerra contra o Vício, apenas no que se refere a sua deformidade, à sua desproporção, à sua animosidade contra o adequado, o apropriado o harmonioso, em uma palavra, contra a Beleza (POE, 2009, p. 89)

A poesia, segundo Poe, está diretamente associada ao domínio do Gosto, associada à Beleza, que se encontra entre o Intelecto Puro (ligado à Verdade) e o Senso Moral (relacionado ao Dever). Ainda que eles dialoguem entre si, são distintos. E o esforço para apreender a Beleza suprema permeia todo o Sentimento Poético, que por sua vez é a chama abrasadora de toda forma de Arte – da música a pintura. (POE, 2009, p. 90)

Da mesma maneira em que faz distinções entre campos de compreensão, Poe também distingue o prazer estético da apreciação de um poema, relacionado diretamente apenas à Beleza.

Aquele prazer que é, ao mesmo tempo, o mais puro, o mais elevado e o mais intenso, deriva-se, asseguro, da contemplação do Belo. Somente na contemplação da Beleza achamos possível atingir aquela elevação aprazível da alma, que denominamos Sentimento Poético e que tão facilmente se distingue da Verdade, que é a satisfação da Razão, ou da Paixão, que é o excitamento do coração. Digo que a Beleza, portanto, (...) é o domínio do poema, simplesmente porque é regra evidente de Arte que os efeitos deveriam jorrar, tão diretamente quanto possível, de suas causas. (POE, 2009, p. 91)

Baseados em todo seu trabalho – e não apenas o crítico, mas também o de criação literária – pode-se presumir que o desejo de Poe é qualificar a arte apenas em *princípios estéticos*, encontrando espaço apenas se ocupar um espaço *de tensão* entre o campo intelectual e o afetivo.

O maior problema da questão “Beleza como efeito” é que gera mais dúvidas sobre os princípios de Poe: por que ele insistira em afirmar em *Filosofia da Composição* que escolhia a Beleza como efeito a ser atingido, se ela é o único possível na composição poética? E se ele diz que a Paixão e a Verdade podem ser mais facilmente atingidas na prosa, ele se refere a elas como forma de contrastar com a Beleza, ou como finalidades em si só? Naturalmente, tal dificuldade provavelmente poderia ter sido esclarecida pelo mesmo, que infelizmente morreu prematuramente aos 40, no mesmo ano em que ele revisava seus textos teóricos. E, ainda que o *efeito* se confunda com o que ele nomeia *tom*, o princípio de dosar a obra, observando cautelosamente o processo criativo para que com poucos recursos se obtenha a impressão mais forte possível, ainda encontra forte eco e influência na estética do conto.

Afirmando repudiar a relutância de demais autores e poetas em descrever seu próprio processo literário e não ter a menor dificuldade em lembrar, em suas palavras, “os passos progressivos de quaisquer de minhas composições”, E.A. Poe pode soar um tanto pretensioso – e de fato, muitos criticaram este suposto domínio total sobre o processo criativo. Retomando os estudos de Júlio Cortázar sobre Poe, Nádia Battella Gotlib afirma que “nem toda a obra é só deliberada ou se faz só por

um processo mecânico, ou execução consciente de um plano pré-estipulado. Nem a de Poe (...)” (GOTLIB, 2006, p.39)⁶.

Contudo, o maior mérito de *A Filosofia da Composição* não é necessariamente descrever a criação, e sim pensar em *princípios estéticos* para ela. Pouco importa se o poema *O Corvo* foi de fato construído da maneira que Poe descreve; estivesse ele meramente usando de retórica, seu ensaio permaneceria um texto teórico extremamente eficaz em analisar várias características fundamentais numa obra literária de arte, como sua extensão, originalidade e, acima de tudo, como sua obra causa determinadas impressões no leitor. Refletir sobre como essas características harmonizam-se entre si é que nos ajudará a, de fato, compreender a obra ficcional em seu todo. Vivendo a transição dos conceitos tradicionais e modernos sobre o que é Arte, Poe contribui muito para entender que o ato da composição vai além de meramente compor “por meio de um sutil frenesi, de intuição estática” (POE, 2009, p 114).

Um ponto deve ser destacado em *A Filosofia da Composição*: que a princípio causaria estranhamento ao leitor teórico, o fato de que o ensaio cujo tema principal é um poema seja tão influente na composição do conto – talvez mais influente do que na composição lírica. Em certos momentos Poe parece enxergar prosa e poema sobre o mesmo princípio – por exemplo, a indagação de Charles Dickens acerca das estratégias que William Godwin empregou para escrever “Caleb Williams” hipoteticamente inspirou sua reflexão teórica.

Na verdade, Poe já abordou o efeito anteriormente, e a resenha que escreveu para a reedição da coletânea de contos **Twice Told Tales**, de Nathaniel Hawthorne⁷, chega a ser complementar para entender seus princípios estéticos e como ele associa poemas e contos. Afirmando que: “(...) em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto de maior importância” (POE, *Graham’s Magazine*, 1842), Poe insiste na função da poesia em causar o que ele chama de “uma exaltação da alma”. Assim sendo, a construção do poema deve seguir princípios estéticos bastante rigorosos, dentre os quais ele destaca a

⁶ Neste caso, refere-se a *Poe: o poeta, o narrador e o crítico*, de Júlio Cortázar

⁷ Republicada nas páginas 569-77 of *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews. The Library of America. 1984*; neste trabalho, foi consultada a versão disponibilizada em <http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhpoe1.html>),

duração, de maneira a ser lida “de uma assentada só”. Se o poema é curto demais, o leitor poderia ser apenas estimulado e excitado, mas não exaltado; e um poema longo seria ainda mais imperdoável, pois a unidade de impressão não pode ser mantida de maneira tão extensa. Ele acredita tão firmemente nisso que até mesmo afirma: “Épicos foram a descendência de um senso imperfeito de Arte, e seu domínio não mais existe”; ainda que se discorde dessa definição sobre o gênero, ela parece bastante apropriada para o conceito da Arte enquanto literatura em tempos atuais, considerando o fato de que o Épico hoje em dia é quase inexistente (ao menos nos seus moldes clássicos).

E qual seria a razão para Poe renegar o gênero épico como “senso imperfeito de arte”? Possivelmente duas foram suas motivações: primeiro, como muitos do seu tempo, Poe aspirava pelo fim da adesão imitativa aos clássicos, que vez ou outra retornava no campo da arte e da literatura. Mas a sua maior negação, neste caso, seria o foco no herói, figura ideológica que representa uma determinada nação, povo ou identidade, a qual geralmente está impregnada de *senso moral* e, da tragédia clássica a epopeia, está sempre carregada de *sentido*. Poe deseja mover a arte literária para outras esferas, para o que ele insiste em chamar de Beleza – i.e., para o domínio do estético. O escritor “está” no texto, e lá ele deve reinar absoluto, sem submeter-se a moral, didática ou qualquer outra coisa que não a perfeição das formas que cria.

Adiante, Poe aproxima o conto em prosa do poema em verso, pois ambos se aproximariam por sua extensão, por sua possibilidade em serem lidos de uma assentada só, pela força que extraem de sua *totalidade*. E, da mesma maneira que o escritor elege o gênero lírico em detrimento do épico, ele faz o mesmo com o conto comparado ao romance:

Fossemos chamados, entretanto, a definir a classe de composição que, próxima ao poema como nós sugerimos, deva melhor cumprir as exigências do alto gênio – deva oferecer a ele os mais vantajosos campos de aplicação – nós devemos afirmar sem hesitação do conto em prosa, como o Sr. Hawthorne exemplificou aqui. Aludimos-nos a narrativa curta em prosa, que requiere de meia-hora a uma ou duas para sua apreciação. O romance típico é questionável, por sua extensão, por razões já substancialmente reconhecidas. Já que não pode ser lido de uma assentada só, ele se priva, naturalmente, da imensa força derivada da totalidade. Interesses mundanos interferindo no processo de leitura

modificam, anulam ou trabalham contra, em maior ou menos grau, as impressões do livro. Mas a mera interrupção da leitura seria, por si própria, o bastante para destruir a autêntica unidade. No conto curto, entretanto, o autor está habilitado a carregar a totalidade de suas intenções, seja ela o que for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há influência externa ou distrações intrínsecas, resultantes do cansaço ou interrupção. (POE, 1842) ⁸

O conto e o poema, portanto, têm em comum a vantagem de poderem ser lidos de uma assentada só; a impressão que eles criam é mais facilmente preservada, por seu próprio corpo textual. Com certeza um atributo essencial para a estética de Poe.

Criada essa associação, Poe se encarrega de distinguir os dois gêneros literários: ainda que o campo do poema seja o mais elevado, por melhor concentrar o que Poe definiu como Beleza, ele afirma que a narrativa em prosa tem um ponto superior: seu terreno é muito mais vasto, aberto e fértil em possibilidades.

Portanto, o campo dessa espécie de composição, se não é uma elevada região na montanha da Mente, é uma terra plana de extensão muito mais vasta do que o mero poema. Seus produtos não são tão ricos, mas infinitamente mais numerosos, e mais apreciáveis pela massa da humanidade. O escritor do conto em prosa, em suma, pode trazer a seu tema uma vasta variedade de modos ou nuances de pensamento e expressão – o racional, por exemplo, o sarcástico, ou o risível – que não são apenas antagônicos a natureza do poema, mas absolutamente proibidos por um dos seus adjuntos mais peculiares e indispensáveis; referimos-nos, é claro, ao ritmo (...). Pois o Belo pode ser mais bem tratado no poema. O mesmo não pode ser dito sobre o terror, ou a paixão, ou o horror, ou um número extenso de outros pontos similares. (POE, 1842)

Curiosamente, Poe produziu em vida muito mais contos do que poemas. Talvez o trecho acima justifique tal fato; uma vez que o domínio do conto é muito mais aberto que o da poesia (da qual ele tem uma perspectiva bastante rígida), possivelmente ele encontrou muito menos obstáculos para a sua escritura, e pode contribuir tanto para o desenvolvimento da ficção em prosa.

É desse ponto que surge a possibilidade do que ele chama *conto de efeito*, gênero do qual Hawthorne seria um nobre representante; adicionalmente, o crítico distingue como virtude máxima do contista "invenção, criação, imaginação, originalidade – uma característica que, no campo da literatura de ficção, vale por todo o resto" (idem). Termos que retornam eventualmente em *Filosofia da*

⁸ Tradução minha.

Composição. Percebe-se, portanto, que a despeito de sua teoria de efeitos e sua quase obsessão pela economia dos meios narrativos, Poe reconhece outros aspectos como relevantes. Mais importante, os seus textos teóricos foram pioneiros na dissociação de modelo tradicional (baseado em conceitos aristotélicos) de literatura. Nos excertos de sua autoria para revistas e jornais, eventualmente compilados e conhecidos como “*Marginália*”, ele se posiciona contra a idéia da arte como representação:

Se eu fosse definir, com toda a brevidade, a palavra arte, chamá-la-ia a reprodução do que os sentidos percebem na natureza através do véu da alma. A imitação pura e simples da natureza, por exata que seja, não autoriza ninguém a tomar o sagrado título de artista. Em minha opinião, Deuner não era um artista. As uvas pintadas por Zêuxis nada tinham de artísticas, senão à vol d’oiseau. Da mesma forma que a cortina de Parrásio quase não podia esconder o que faltava de gênio a esse pintor. (POE, 2009, p. 199)

Não de se espantar, portanto, que outros autores da língua inglesa tenham desprezado sua produção. T.S. Eliot, que talvez não coincidentemente defendesse a literatura clássica como medida para a produção moderna, avaliou a obra de Edgar Allan Poe como: “escrita negligente, pensamento pueril sem o apoio de leitura vasta e erudição profunda, experiências fortuitas em vários tipos de escrita, principalmente sob pressão de necessidades financeiras, sem perfeição de qualquer pormenor” (POE, 2009, p 147). Não é nem um pouco espantoso constar essa aversão: Eliot sempre teve uma perspectiva mais conservadora de Arte e literatura, na qual ela é o objeto de si mesma – nisso reside uma grande diferença entre ambos, já que Poe trata a arte como um veículo para expressar sensações e impressões naquele que as lê; Arte pela Arte no primeiro caso, e Arte para a Alma (o campo da Beleza) no segundo.

A postura abertamente conservadora de Eliot em relação à arte sempre foi uma constante na sua percepção crítica; tanto que ele já afirmara, em um de seus primeiros ensaios, *Tradição e o Talento Individual* (1919), sobre como, segundo o mesmo, a tradição literária de um país é um grande referencial para avaliar obras contemporâneas.

Nenhum poeta (...) detém, sozinho, o seu completo significado. (...) Não se pode avaliá-los sozinho; é preciso situá-lo, para contraste e

comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de crítica estética e não apenas histórica (...). [A] criação de uma obra de arte (...) acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente estará completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente e, assim se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo (ELIOT, 1919, p. 23)

Claro, Eliot reconhece a necessidade da originalidade e afirma que um poeta será “julgado, não amputado” (ELIOT, p. 24) pela tradição. Por outro lado, existe certo indício de influência da ficção gótica em Poe – uma tradição literária, se é que podemos chamá-la assim, que, como vimos anteriormente, apresentou trabalhos na maior parte de medíocres a medianos. Teria isso incomodado Eliot ao ponto dele concluir que o trabalho de Poe carece de perfeição?

Seja como for, Eliot, no mesmo artigo em que repudia Poe, demonstra surpresa com a forte impressão e influência de sua obra nos franceses Charles Baudelaire, Paul Valéry e Stephane Mallarmé, os quais encontraram nos escritos de Poe grande inspiração para si mesmos e para a sua criação – influenciando, por consequência, toda a estética simbolista.

Finalmente, é importante lembrar que E.A. Poe seja mundialmente famoso por seus contos sobre o estranho, o soturno e o horrível. Dos extremamente populares *O Gato Preto* e *A queda da Casa de Usher* à prosa poética de *Máscara da Morte Rubra*, extremamente exemplar da estética do efeito, e até mesmo relembrando o título de uma compilação de contos, **Contos do Grotesco e do Arabesco**, Poe deixou um legado de contos e até mesmo um imaginário em que o medonho e o abjeto são explorados de maneira a criar uma atmosfera de horror através de elementos sobrenaturais. Naturalmente, lê-lo apenas sobre este prisma não é nada além de manter-se na superficialidade – seus contos vão muito além apenas do estímulo desses efeitos, possibilitando leituras variadas sobre diferentes prismas. Mas ignorar esta tendência é igualmente perigoso, uma vez que ela é exemplar da proposta e vigor de suas composições. Sobre isso, Poe já manifestou seu interesse no aspecto na figuração do inferno na existência humana da existência:

Existem momentos quando, mesmo ao olho sóbrio da Razão, o mundo de nossa triste humanidade deve assumir o aspecto do Inferno; mas a imaginação do Homem não é uma Catarse, para explorar com impunidade cada uma de suas cavernas. Ai de mim! A legião medonha de terrores sepulcrais não pode ser considerada totalmente fantasiosa; mas, como os Demônios com os quais Afrasiab fez sua viagem rumo ao Oxus, eles devem dormir, ou irão devorar-nos – eles devem padecer do torpor, ou nós perecemos. (POE, 1844)

Ademais, sua escolha pelo terrível e medonho sempre foram muito conscientes; no prefácio para sua coletânea **Contos do Grotesco e Arabesco**, Poe declara, defendendo-se daqueles que, no seu tempo, o acusavam de mero imitador de escritores alemães⁹:

Mas a verdade é que, salvo uma única exceção, em nenhuma destas histórias o estudioso reconhecerá as características próprias daquela espécie de pseudo-horror que aprendemos a chamar de germânico, sem outra razão melhor a não ser porque alguns dos nomes menores da literatura alemã passaram a ser identificados com sua tolice. Se o terror é a tese em muitas criações minhas, digo que o terror não é da Alemanha, e sim da alma – que eu **deduzi este terror apenas de suas fontes legítimas e o conduzi apenas a seus legítimos resultados** (...). Estas pequenas composições são, no principal, os resultados de um propósito maduro e de uma elaboração muito cuidadosa. (POE, 1840, grifo meu) ¹⁰

Cortázar, o qual refletiu, retomou e criticou Poe, já falou anteriormente do processo de construção narrativa como um ato de expurgo, um processo em que

(...) o escrever é de algum modo exorcizar, repelir criaturas invasoras, projetando-as a uma condição que paradoxalmente lhes dá existência universal ao mesmo tempo que as situa no outro extremo da ponte, onde já não está o narrador que soltou a bolha do seu pito de gesso. Talvez seja exagero afirmar que todo conto breve plenamente realizado, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico; de toda forma, em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes de sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a. (CORTÁZAR 1974, p 230)

⁹ De acordo com Wolfgang Kayser, em seu trabalho **O grotesco** (ao qual esta pesquisa irá se referir mais adiante), já houvera muitos acadêmicos que acreditavam que Poe dependia literariamente de Hoffmann; hoje em dia, entretanto, há quem afrouxe ou até negue essa influência por completo (Kayser, 1986, p.73).

¹⁰ Curiosamente, não é comum encontrar este prefácio em grande parte das edições brasileiras de **Contos do Grotesco e do Arabesco**. Esta versão que empregamos foi traduzida informalmente por Denise Bottmann, encontrada no seu blog, <http://naogostodeplagio.blogspot.com>. Originalmente publicada pela *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*: <http://www.eapoe.org/works/misc/tgap.htm>

Exorcizar demônios interiores parece um ponto de partida adequado para os contos de horror que Edgar Allan Poe escreveu. Com uma vida conturbada por fracassos pessoais, pobreza e alcoolismo, sua obra ecoa em muito sua própria vida; já observou Baudelaire no *Posfácio* incluído na coletânea **Poemas e ensaios** (Ed, Globo, 2009), o como a obra de Poe é um reflexo do próprio, em especial nos seus contos.

Quanto ao ardor com que trabalha muitas vezes no que é horrível, observei em muitos homens que isso se deve a uma energia vital sem exercício, por vezes a uma castidade obstinada e também a uma profunda sensibilidade recalcada. A volúpia sobrenatural, que o homem pode experimentar em ver correr seu próprio sangue, os movimentos bruscos e inúteis, os grandes gritos lançados ao ar quase involuntariamente, são fenômenos análogos. A dor é um alívio para a dor, a ação repousa do repouso. (BAUDELAIRE, 2009, p. 333)

Edgar Allan Poe não foi o primeiro a criar narrativas onde a impressão do horror fosse manipulada; como vimos anteriormente, esta é uma tradição que remonta ao folclore, a mitologia e até mesmo a arte religiosa. Muitos dos seus escritos são perfeitamente encaixáveis a estética da ficção gótica, que o antecede em pouco menos de um século, sem falar nos contos noturnos de E.T.A. Hoffman. A maior façanha de Poe foi levar esse tipo de narrativa a outro patamar, criando um rigor estético, enaltecendo a importância da originalidade e tornando o conto de horror um dos primeiros a romper com o conceito de arte como representação – neste momento em que arte volta para si mesmo, Poe propõe que ela seja um *efeito mediado pela obra*.

Finalmente, a relevância dos contos de Poe para o horror é notável. Lovecraft, em seu já mencionado livro, percebe que dos escritores anteriores a Poe que empregavam o horror em suas obras (por exemplo, os autores da novela gótica), a grande maioria:

(...) havia trabalhado (...) no escuro, sem compreender a base psicológica da atração do horror, e fora prejudicada, 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 (...). 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 o que 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, simpaticante ou formador 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 intérprete daqueles poderosos sentimentos e freqüentes 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, 2008, p. 62)

E aí é que se encontra a importância de Poe para o conto de horror, especificamente. Libertando-o do que muitas vezes era uma mera tentativa de doutrinar ou moralizar – como fora a ficção gótica em sua gênese – e tornando-o uma experiência sensorial, estética, que materialize as impressões humanas e pela qual os aspectos mais terríveis da existência possam ser provados.

1.3 Horror – um gênero?

Quando se fala do conto de horror, outras dúvidas surgem em relação a sua análise. Uma muito pertinente é: podemos considerar o horror como um gênero literário, ou pelo menos parte de um? Talvez sim, se considerarmos certos prismas teóricos, mas eles dão conta de compreender o horror de maneira plena?

A princípio, talvez guiados pela tradição da crítica literária, o primeiro palpite sobre o conto de horror seria nomeá-lo como parte da literatura fantástica. E muito já foi dito sobre a mesma por Tzevetan Todorov, em seu livro **Introdução à literatura fantástica**, o qual é por vezes a base teórica da análise de obras nessa categoria. Todorov afirma que:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crê-lo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem

verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumpre com as três. (TODOROV, 1975, pp. 19-20)

Tal percepção da literatura fantástica, por mais que seja muito adequada, ainda é um tanto restritiva. Mas Todorov vai além, e conclui que:

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV 1975,, p. 24)

A despeito de seu apurado embasamento e raciocínio teórico, Todorov acaba ignorando um fator essencial, a percepção e recepção do próprio leitor. Reconhecendo isso, Selma Calasans Rodrigues tenta libertar um pouco mais o conceito em seu livro **O fantástico**, reconhecendo a restrição do conceito cunhado por Todorov ao se perguntar: “Mas depender da hesitação do leitor não seria também pouco para definir um tipo de narrativa?” (RODRIGUES, 1988, p. 29). Baseando-se em várias obras, a teórica observa diversas instâncias da ficção fantástica, criadas através da tensão entre natural e sobrenatural (Rodrigues, 1988, pp. 30-33), o conflito entre real e irreal (RODRIGUES, 1988, pp. 33-37), a temática do inanimado animado (pp. 37-43) e a do duplo (pp. 43-48), concluindo, finalmente, em uma comparação entre o fantástico real e o moderno:

No fantástico tradicional há a apresentação de várias alternativas (...). Sobrenatural ou delírio? (...) ou sonho? (...) No fantástico atual não há reconstrução; nenhuma explicação é dada ao estranho acontecimento, permanecendo (...) na total ambiguidade. Assim, em “Aura” [de Carlos Fuentes], por exemplo, como explicar o fenômeno de um ser emanado a qual de outro ser? (...) A bela novela de Fuentes sobrevive a toda interpretação, desafiante, intacta, oferecendo ao leitor a possibilidade de fruí-la ao sentir liberdade para fantasiar. (RODRIGUES, 1988, p. 49)

Ao pensarmos nos contos de Edgar Allan Poe pela perspectiva de Todorov, muitos poucos deles seriam considerados fantásticos, exceto por *Gato Preto* e *Lembranças do Sr. Bedloe*, como o próprio teórico admitiu (TODOROV, p. 27). No mais, sua leitura de *A queda da casa de Usher* é um tanto precária; ele afirma que

esta se encontraria perto do gênero do estranho por encontrar alternativas realistas para os eventos, baseado nos trechos finais, sobre a destruição da casa:

O olho de um observador minucioso tivesse descoberto **talvez** uma fissura apenas perceptível que, partindo do teto da fachada se abria um caminho em ziguezague através da parede e ia perder se nas funestas águas do lago (POE, p. 90, apud TODOROV, p. 27, grifo meu)

E sobre o suposto estado de vida em morte de Lady Madeline, Todorov diria que isso seria facilmente explicável pelo fato de que “Crises freqüentes, embora passageiras, era o singular diagnóstico” (POE, p. 94). O teórico conclui que “Por conseguinte, a explicação sobrenatural só está sugerida e não é necessário aceitá-la” (TODOROV, p. 27) e é aí que se encontra seu equívoco. Primeiro, por mais uma vez ignorar a recepção do leitor, que pode perfeitamente não se convencer por completo com tais racionalizações; depois, por ignorar a necessidade de um autor como Poe em despertar *efeitos* em seu leitor, e seu princípio de aplicar economicamente os recursos do conto para atingir o máximo de impressão – afinal, no trecho destacado sobre a casa, o emprego do advérbio “talvez” não implica certeza, neste caso podendo representar até mesmo uma dúvida, uma tentativa de racionalizar os eventos sobrenaturais. Considerados esses fatores, não existe a chance de que o leitor apreenda a obra como fantástica, já que ele poderá terminar sua leitura de *A queda da Casa de Usher* sem se decidir entre sobrenatural e real? Por outro lado, os efeitos da decadência moral dos Usher tornam-se palpáveis, tal qual o bizarro final dos irmãos e o desmoronamento da mansão; isso sim poderia afastar o conto da percepção de Todorov sobre o fantástico.

Pela ótica de Selma Calasans Rodrigues talvez a lista de obras fantásticas de Poe aumente significativamente; entretanto, outros contos insistiram em escapar, como é o caso de *Morte da máscara rubra*. A história de um príncipe de um país sinceramente ficcional (na verdade, quase fabular) que decide abandonar seu povo e fugir dos efeitos devastadores de uma praga mortal que assolava seu país, trancando-se em um castelo com seus convidados, onde eles podem afundar em orgias e excessos. Já existe certo tom de absurdo na disposição das salas:

(...) Os aposentos estavam tão irregularmente dispostos que a visão abrangia pouco mais de um de cada vez. De vinte ou trinta em trinta jardas havia uma curva aguda, e a cada curva, uma nova impressão. À direita e

à esquerda, no meio de cada parede, uma enorme e estreita janela gótica abria-se para um corredor fechado que acompanhava as voltas do conjunto. (POE,1842)

Os salões do baile têm a mesma cor dos seus vitrais, exceto pela última sala, negra de veludo com vitrais vermelhos, onde

(...) o efeito do clarão que raiava sobre as negras cortinas, através das vidraças tintas de sangue, era extremamente lívido e dava uma aparência tão estranha às fisionomias dos que entravam que poucos eram ousados o bastante para nela penetrar (POE,1842).

Considerada a própria caracterização da abadia, além de outros elementos os quais não são explicados ao leitor, que apenas sente seus efeitos – como o relógio de ébano, que silencia a todos os presentes ao ouvi-lo tocar, e depois agem como se nada houvesse acontecido. Não é para menos que quando o que poderia ser considerado o elemento não-natural (o convidado indesejado/ personificação da Morte Rubra) invade a festa, não há nenhum momento de tensão entre o possível e o impossível, entre o palpável e o delírio.

Se nos basearmos no olhar de Todorov, em um princípio apressado talvez nós classifiquemos Máscara da Morte Rubra como um conto maravilhoso – entretanto, talvez seja mais adequado, devido ao seu caráter fabular, seria considerar o conto como uma alegoria. Segundo o mesmo, esse gênero seria “uma proposição do duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (TODOROV, p. 69). Em um texto proverbial, essa definição faz todo o sentido. Mas e em uma obra literária? Rodrigues critica a leitura do alegórico de Todorov, que segundo ela:

(...) é válida para uma alegoria pobre que realmente se esgote em um significado único. Do contrário, o elemento fantástico ou o maravilhoso não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor, porque a narrativa permite outras leituras, diferentes da alegórica. (RODRIGUES, p. 63)

A princípio, poderia dizer que este esgotamento em um único significado é o caso do conto de Poe, já que a figura mascarada é facilmente lida como a Morte Rubra. Mas sobre a coloração das salas, cada uma diferente (azul/roxo/verde/laranja/branco/violeta/preto com toques vermelhos), apenas a última tem sua simbologia óbvia. E porque elas não teriam uma delimitação bem estabelecida?

Uma solução para a necessidade de generalizar o conto seria enquadrá-lo como ficção gótica, já que muitos elementos desta fazem-se presentes: a necessidade de escapar (da peste), uma proibição moral que foi violada (Próspero abandona seu próprio povo), o espaço fechado da abadia etc. Contudo, o objetivo desta pesquisa não é classificar narrativas em que o horror está presente em gêneros textuais, e sim *libertá-las* dessa necessidade. É arriscado restringir o horror a ser apenas tema, como seria o amor nos poemas de temática lírico-amorosa (por exemplo), pois ele exige do autor e do texto certa concepção e estruturação adequada para assim seja concebido pelo leitor. Ao mesmo tempo, ainda que muitos venham tentando classificá-lo como um gênero específico (ou fazer dele um gênero em si só), podemos observar que ele escapa por entre as frestas de moldes e padrões textuais.

Recentemente, ao se discutir a produção moderna do século XX, alguns pesquisadores – como é o exemplo de Roberto de Sousa Causo, em seu livro **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil** – a existência de um gênero que abrange não apenas o conto de horror, mas (como sugerido pelo título) também a ficção científica (ou simplesmente FC, como boa parte dos entusiastas a chamam) e a fantasia, a qual eles nomeiam *ficção especulativa*¹¹. Este tipo ficcional teria, de acordo com Causo, a função de “especular sobre a realidade, fornecendo paradigmas que relativizam as compreensões estabelecidas” (CAUSO, 2003, p.34). Ele cita algumas obras do século passado para melhor exemplificar esse gênero, entre as quais configura a polêmica **Lost Boys** de Orson Scott Card – um romance onde o próprio autor e sua família são personagens, e um filho ficcional é vítima de um serial killer, o que gerou reações controversas – e elogia a obra, dizendo:

“Lost Boys” realiza um jogo de realidade *na sua própria articulação de leitura* – trabalhando sobre a perspectiva do leitor em encontrar um artefato literário, um produto, por definição ficcional, transformado subitamente em uma confissão, e então, novamente em relato imaginado. O resultado é tanto o embaçamento dos limites, quanto a confrontação com um objeto que parecerá ao leitor mais verdadeiro, mais essencial do que aqueles comportados dentro das fronteiras já conhecidas. Trata-se de um efeito

¹¹ Sobre o termo “ficção especulativa”, provavelmente o primeiro a citá-lo foi o famoso escritor de FC, Robert A. Heinlein, no artigo *On the writing of speculative fiction*.

básico da ficção especulativa – a construção de uma realidade que é ao mesmo tempo próxima e distante da percepção do leitor, de modo que a sua percepção crítica possa ser recuperada. Em essência, **uma realidade alternativa por meio da qual o leitor acessa a sua própria realidade de modo inventado.** (CAUSO, 2003, p. 33, grifo meu)

Nomear um gênero como *especulativo*, entretanto, pode ser algo arriscado. Afinal, poderíamos dizer que toda obra literária é especulativa, já que ela especula a si mesma e ao mundo ao seu redor. Mas, má escolha na nomenclatura a parte, percebe-se que a intenção é criar a definição de um gênero que não obedece nem aos padrões imitativos da narrativa realista, nem à tensão entre realidade e irrealidade do gênero fantástico. Independente da aceitação da academia literária, entusiastas, escritores e alguns pesquisadores – como Causo, ou autores que ele cita, como Scott McCracken e Clive Bloom – empregam tal conceito de ficção especulativa para designar as produções ficcionais do século XX ligadas ao que eles acreditam ser as três vertentes do mesmo gênero. Portanto, nesta pesquisa, toda vez em que nos referirmos a esta “ficção especulativa”, não significa que estamos apoiando esta generalização, mas apenas citando obras que são comumente identificadas como tal, literatura do século XX que tenha características relacionadas a pelo menos um desses três aspectos que Causo destaca.

Existe certa lógica em aproximar horror e, por exemplo, ficção científica? Sim, especialmente ao considerarmos as produções de Howard Phillip Lovecraft, um dos mais conhecidos escritores de ficção do horror do século XX. Causo afirma que sua inovação foi “combinar temas de ficção científica (...) a perspectivas de um mundo perdido (...) em histórias de horror de um tipo que ele chamou de ‘cósmico’, dada a amplitude da fonte de ameaça aos humanos” (CAUSO, p.260). De fato, muitas das suas histórias envolvem a ameaça de entidades que não são apenas sobrenaturais, mas se originam de dimensões além da humana, e tomam proporções até mesmo divinas em sua potência, trazendo catástrofe e até mesmo sendo ocasionalmente adoradas por cultos secretos de pessoas amorais. Como definiu Gina Wisker, em seu livro **Horror fiction: an introduction**:

Darryl Jones diz que Lovecraft fez uma “contribuição bizarra, mas ainda assim significativa ao Alto Modernismo”¹², comparando ele com Yeats,

¹² Jones, **Horror, a Thematic History in Fiction and Film**, p. 128

devido ao uma fascinação de *fin de siècle* pelo oculto e um desdém pela modernidade que ambos tinham em comum. Como Yeats, Lovecraft desenvolveu seu próprio sistema de símbolos e mundo mítico. Sua cosmologia, os “Mitos de Cthulhu”, configura um universo regido por uma raça monstruosa de “deuses antigos” os quais, mesmo banidos para outra dimensão, são sentidos, invocados e constantemente ameaçam retornar através de várias fissuras em nosso próprio mundo (WISKER 2005, p.66).

O alienígena (neste caso, não como nos estereótipos da FC, e sim o realmente inexplicável), é a principal temática do autor. Um bom exemplo deste tipo de “horror especulativo” pode ser encontrado no conto *The color out of space* (traduzido aqui pela Editora Iluminuras como *A cor que caiu do céu*). Narrada na primeira pessoa (como boa parte dos contos e noveletas de Lovecraft), seu enredo baseia-se na queda de um corpo celeste numa fazenda do interior nos EUA (onde mora o narrador), uma estranha espécie de meteorito que tem como característica principal uma coloração desconhecida em seus resquícios; na verdade, os cientistas que vão estudá-lo afirmam que eles falam de cor por mera analogia, já que não existe nada parecido com aquilo. Após largas e fracassadas tentativas de compreender o fenômeno, a comunidade científica abandona o estudo do corpo celeste por completo, e cabe aos moradores viverem com aquele elemento alienígena ao lado. O corpo começa a lentamente modificar o seu ambiente; a vegetação enfraquece e torna-se acinzentada e quebradiça, e durante a noite, uma estranha fosforescência, colorida na estranha tonalidade sobrenatural, permeia as árvores e o solo. Adiante, a família vizinha (bons amigos do narrador) que mora na fazenda onde o corpo caiu começa a sofrer ainda mais os efeitos, conforme seus animais morrem, seu poço d’água é envenenado e seus membros começam a ceder à loucura e à morte. O encontro final entre o protagonista e o patriarca vizinho é o ápice do conto, conforme o primeiro tem que lidar com o aspecto monstruoso e enlouquecedor que tomou conta da fazenda, em especial a estranha coloração, que assume vida própria e, após a fuga do narrador da fazenda, irrompe em uma explosão em retorno ao espaço, após sugar toda a vida do local onde caíra.

Um problema surge com esta análise, contudo: ainda que nós identifiquemos *A cor que caiu do céu* como uma obra do gênero de ficção especulativa, não estaria

ela também aproximada do fantástico, especialmente da temática mencionada anteriormente, o *inanimado animado* do qual falou Rodrigues? Afinal, temos um fenômeno que já era considerado natural em seu tempo (a queda de um corpo celeste), que é *estranhado* devido a uma cor que não pode ser completamente concebida, e assume-se como uma força viva – e destrutiva – ao sugar a vida ao redor e anunciar sua presença através da fosforescência noturna. Ela se torna um agente na realidade, e seus atos trazem a catástrofe e, especialmente, a loucura, uma vez que ela opera fora da lógica, não pode ser presa pelo poder da razão do qual o homem moderno, tão influenciado pelo Positivismo, se orgulha tanto.

Portanto, voltamos à mesma conclusão de antes, de que o horror não compõe gênero textual. Como concebê-lo, então? O trabalho teórico de Lovecraft já citado (**O horror sobrenatural na literatura**) tentou responder esta dúvida, e insistiu em tratar tal produção como literatura fantástica:

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a harmonização do enredo, mas a **criação de uma determinada sensação**. (...) Portanto, devemos julgar uma história fantástica não pela intenção do autor e ou pela simples mecânica do enredo, mas em função da **intensidade emocional que ele provoca**. (LOVECRAFT, 2008, p. 17, grifo meu)

Todorov contestou duramente esse posicionamento, observando que “[o] medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (TODOROV, p. 39); e, neste sentido, o teórico russo tem toda a razão. Por outro lado, se seu equívoco de nomear o horror como fantástico é relevado, podemos chegar mais próximos da compreensão do horror literário. Esta era, no final de contas, a intenção de Lovecraft: vislumbrar e entender o que chamou de “literatura de medo cósmico” (LOVECRAFT, 2008, p. 16), produções textuais onde a manipulação do horror foi (e é) seu fator principal. O conto, novela ou romance em que ele pode ser encontrado, segundo o autor:

(...) 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 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, 2008, p. 17)

Com os apontamentos de Lovecraft, podemos retomar a proposta estética de Poe acerca da *manipulação de impressões* como a principal característica do horror na literatura narrativa. No final das contas, o primeiro reconhece no segundo a figura mais importante deste tipo de criação ficcional, e assegura que “Poe fez o que nenhum outro havia feito ou poderia ter feito, e a ele devemos a moderna história de horror em seu estado final e aprimorado” (LOVECRAFT, p. 62). Muito embora Lovecraft se engana ao tentar associar o horror ao fantástico e torná-lo gênero próprio, ele afirma a sua necessidade de construí-lo adequadamente, de maneira a gerar a impressão do medo necessária para a narrativa, reafirmando mais uma vez Poe. Além disso, o autor consegue diluir os preceitos abordados em *Filosofia da composição* e demais ensaios, sem a necessidade de necessariamente aprisioná-la na questão da Beleza, Verdade e Paixão (muito interessantes para uma discussão mais aberta sobre a poesia, um tanto problemáticas para lidar com a análise da prosa) e concentrando no tom. Logo, podemos concluir que o espaço do horror não se encontra em gêneros textuais, e sim no seu *processo de construção*.

1.4 A problematização do kitsch

Poe solidificou ainda mais a principal estratégia do conto de horror: a manipulação de impressões para despertar sensações em seu leitor. Muitos autores daí seguiram, criando os mais variados artifícios para gerar o sentimento de medo durante a leitura. Infelizmente, contudo, um grande número de produções acabou sendo – e, ao contrário do contista, justamente – classificado como pobres, de mau gosto ou simplórias. Elas foram associadas ao que vários teóricos classificaram como *kitsch*, a literatura da cópia, do medíocre e do excesso.

Termo cunhado pelos alemães, o kitsch é de certa maneira tanto categoria quanto termo: pode tanto se referir a uma pobreza estética quanto a obras e autores que frequentemente se baseiam nessa estética. Umberto Eco dedica um capítulo

inteiro de seu livro **Apocalípticos e Integrados** para discorrer sobre o que seria o kitsch: A estrutura do mau gosto.

Já desde o início, o filósofo e escritor admite que:

O mau gosto padece a mesma sorte que Creoce reconhecia ser típica da arte; todos sabem muito bem o que seja e não hesitam em individuá-lo e apregoá-lo, mas atrapalham-se ao defini-lo. E tão difícil parece a definição, que até para reconhecê-lo nos fiamos não num paradigma, mas sim no juízo dos *spoudaloi*, dos peritos, o que vale dizer, das pessoas de gosto: em cujo comportamento nos baseamos para definir, em âmbitos de costumes precisos, o bom ou o mau gosto. (ECO, 1970, p. 69)

Ou seja, falar do kitsch é como falar da arte: muito fácil se posicionar sobre o assunto (favoravelmente, no último caso, e contra, no primeiro), mas no geral a definição entre vulgar e arte cabe à mera opinião das “pessoas de gosto”. Não é fácil encontrar princípios que realmente identifiquem o que é o mau gosto. Para evitar a simples acomodação, e buscar recursos teóricos para classificar a obra como kitsch, Eco propõe definir o mau gosto na arte como *prefabricação e imposição do efeito* (ECO, p. 70). Por prefabricação podemos entender o texto que, ao invés de buscar sua própria maneira de articular-se, busca a estilística já feita de outros, bem-sucedidos, e copia-as. E a imposição do efeito é forçada, pois não é dado espaço ao leitor para induzi-la: ela está devidamente mastigada e regurgitada, com vários artifícios que deixem muito claro que o leitor deve sentir a paixão, ou a tristeza, ou o horror, ou qualquer outra impressão que o autor deseja transmitir na sua narrativa. A ele não é dado o prazer estético de captar por si só.

Para melhor exemplificar, Eco fornece um exemplo falseado por Walther Killy, que criou um pastiche maldoso usando trechos característicos das composições de seis autores diferentes, cinco deles famosos na literatura de consumo alemã – nesta ordem: Werner Jamsen, Nataly von Eschtruth, Reinhold Muschler, Agnes Günther, Rainer Maria Rilke (o único *outsider* dessa lista) e Nathanael Jünger. Este trecho será reproduzido aqui, para fornecer base para esta discussão teórica.

Sussurra ao longe o mar e no silêncio enfeitado o vento move brandamente as rígidas folhas. Uma veste opaca de seda, recamada de branco marfim e ouro, flutua-lhe em torno dos membros e deixa perceber um colo macio e sinuoso, sôbre o qual pesam as tranças côr de fogo. Não

se acendera a luz do quarto solitário de Brunilde – as palmas esbeltas erguiam-se como sombras escuras e fantasiosas dos preciosos vasos da China: no centro, branqueavam os corpos marmóreos das estátuas antigas, como fantasmas, e nas paredes mal se entreviam os quadros em suas largas molduras de ouro por entre os submissos reflexos. Brunilde estava sentada ao piano, e fazia deslizar as mãos sobre o teclado, imersa num doce cismar. Um “largo” fluía num soturno *ricercare*, como véus de fumaça se desprendem das cinzas incandescentes e se esgarçam ao vento, rodopiando em farrapos bizarros, separados da chama sem essência. Lentamente, a melodia crescia, majestosa, rompia em acordes possantes, voltava sobre si mesma com vozes infantis, súplicas encantadas, indivizivelmente doces, com coros de anjos, e sussurrava sobre florestas noturnas e despenhadeiros solitários, amplos, de um vermelho ardente, pelas estrelas antigas, brincando em tórno de cemitérios campestres abandonados. Abrem-se claros prados, primaveras brincam com figuras em aerosos movimentos e, diante do outono, está sentada uma mulher velha, uma mulher perversa, e ao redor tombam, uma a uma, tôdas as fôlhas. Quando fôr inverno, grandes anjos reluzentes, sem roçar a neve, mas altos como os céus, inclinar-se-ão para os pastôres atentos e lhes cantarão sobre o menino fabuloso de Belém.

O encanto celeste, pleno de segredos do santo Natal, tece à volta do despenhadeiro hibernal, que dorme em profunda paz, como se soasse ao longe um canto de harpa, perdido no rumor do dia, como se o próprio sêgreto da tristeza cantasse a origem divina. E fora, o vento noturno acaricia com o toque de suas mãos macias a casa de ouro, e as estrêlas vagam pela noite hibernal. (KILLY apud ECO, p. 71)

Como se pode ver acima, o kitsch não apenas se esforça para provocar um efeito sentimental, mas já o oferece provocado, comentado e confeccionado. Tentando criar um pretense lirismo para a prosa, os autores empregam termos e estratégias de certa reputação na arte poética – como assonância e aliteração, sinestesia, repetição – para criar essa “liricidade”, usar certos verbos que reforçam uma ideia artificial de liquidez – “sussura”, “flutua”, “desliza”, “vagueia” – e o emprego de palavras com certa noção afetiva, as quais são combinadas a mais termos, palavras acessórias para garantir o efeito desejado (“no silêncio enfeitado”, “vento noturno acaricia com o toque de suas mãos macias” *et cetera*). Além do evidente exagero no emprego desmedido de tantos recursos, ainda há a total ausência de sentido nelas; pois, mesmo nos excessos do Romantismo, por exemplo, o lirismo inserido na composição narrativa assumia função de conhecimento, mudando o registro para que sejam exprimidos elementos que a mera lógica da prosa não dê conta. Neste caso, a inserção episódica torna-se norma, portanto, vazia.

Embora o artigo sobre kitsch crie outras associações e contrastes, como a oposição à arte de vanguarda e ligação com a cultura de massa (portanto, de *consumo*), o pastiche, o exagero e, especialmente, a criação de efeitos são características que darão conta da tensa relação entre o conto de horror e o kitsch - a priori, pelo menos.

Não é absurdo algum temer que um conto de horror acabe descambando para o kitsch. Pelo contrário, este é um risco muito plausível, uma vez que existe a intenção de manipular o efeito de horror. Vejamos o exemplo de um conto publicado numa *web page* de aficionados do gênero, conto intitulado *O Monstro do Rio Tietê*, de Obed de Faria Junior:

Rasgando a cidade, o Rio Tietê, sulco que outrora fora esculpido naturalmente pelo viajar de águas puras, agora, arregaçado por alargamentos e aprofundamentos humanos, tinha bem maior capacidade de vazão, porém, da imundícia que lhe boiava em milhões de metros cúbicos. As chuvas avolumaram-lhe o conteúdo fétido e nojento que, por fim, transbordava de seu leito corrompido pela insensatez humana. A natureza, que gera e sustenta a vida, quando ofendida e maltratada, responde com mazelas e morte. E anjos do mal, hábeis manipuladores das energias naturais, bem sabem como transmutá-las a partir de suas várias espécies, mesmo aquelas geradas cumulativamente pela vileza dos seres humanos. Ódio, cobiça, inveja, rancor, crueldade... ingredientes de uma receita sem fim que, se acumulados em grande quantidade ao longo do tempo, fermentam a podridão humana até o ponto de dar vida a entidades terrivelmente maléficas. Depois de milhares de anos sem reações desse tipo, demônios de escalões insondáveis na hierarquia das sombras, escolheram São Paulo para espalhar seus atos de mórbido prazer. (JÚNIOR, acessado em 2011).¹³

Naturalmente não encontramos o exagero mordaz do exemplo de Killy, que tinha a função de ser abertamente ferino e jocoso, mas procedimentos similares podem ser encontrados aqui: uma insistência na aliteração, para que o conto adquira maior liquidez, rebuscamento excessivo (denotando certa imitação dos contos tradicionais), o emprego de adjetivos que deixem muito claro qual a sensação que o leitor deve ter (como “mórbido”, “nojento”, “fétido”, “corrompido” e “terrivelmente maléficas”) e uma longa descrição que objetiva apenas a criação

¹³ o conto pode ser encontrado no endereço eletrônico:
http://contosfantasticos.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=198:o-monstro-do-riote&catid=34:contos-de-terror&Itemid=53

desse efeito desse horror, o qual, não necessariamente falso, ainda é um tanto efêmero.

Adicionalmente, podemos encontrar uma tendência muito comum ao kitsch do horror: a tentativa de meramente *moralizar ou chocar* o leitor. No trecho recortado – e no restante do conto – é intenção confessa do narrador discursar sobre os efeitos nocivos do homem ao meio ambiente. Isso não significa que o conto de horror tenha que sempre ignorar os problemas sociais ou existenciais do mundo, mas nos momentos em que ele o faz abertamente o resultado quase sempre soa algo um tanto raso e artificial – especialmente por não gerar reflexão. Está dito, sem grandes reservas. O horror se esvazia rapidamente.

É importante salientar, entretanto, que, embora dedique seu capítulo a delimitar o que exatamente faz uma obra se enquadrar no kitsch, Eco não contesta em nenhum momento a existência de tais obras.

Em muitas dessas sisudas condenações do gosto massificado, no apelo desconfiado a uma comunidade de fruidores ocupados unicamente em descobrir as belezas ocultas e secretas da mensagem reservada da grande arte (...), nunca se dá ao lugar do consumidor médio (...) que, no fim de um dia de trabalho, pede a um livro ou a uma película o estímulo de alguns efeitos fundamentais (o arrepio, a risada, o patético) para restabelecer o equilíbrio da própria vida física ou intelectual. O problema de uma equilibrada comunicação cultural não consiste na abolição dessas mensagens, mas na sua dosagem, em evitar que sejam vendidas e consumidas como arte. (ECO, 1979, p.87)

Não se trata de afirmar tais obras, de uma maneira geral, tencionam “roubar” o lugar da Arte; são produções distintas, cada uma com suas próprias razões de ser. Logo, a chegamos ao ponto chave desta reflexão, uma dúvida muito específica: como pode um leitor ter certeza de estar diante de uma obra verdadeiramente artística, e não uma que seja apenas um estímulo básico? Tal questionamento pode ser pelo menos parcialmente respondido pelos princípios estéticos criados por Edgar Allan Poe vistos anteriormente.

Os aspectos do pastiche e da cópia são facilmente eliminados pela virtude da originalidade. Retome-se a construção de *O Corvo*, e lá essa preocupação se apresenta: o que faz o amante sofrer com a ausência da amada não é observar um retrato ou mesmo seu túmulo, mas um diálogo que tem com um pássaro que encontra em seus aposentos. Tal preocupação não é limitada apenas ao eixo

temático – a repetição do refrão “Nunca mais” cada vez significa algo diferente, por exemplo.

Com isso, Poe não tem dificuldade em dosar sua construção poética – e, no caso de seus contos, a prosódica também. O que leva a economia dos meios narrativos mencionada anteriormente – um conceito levado muito a sério pelo escritor. O excesso é um anátema para seus padrões, - possivelmente seja este o motivo pelo qual ele inclusive criticou Goethe e seu *Os sofrimentos de Werther*.

Entretanto, ainda resta a questão da manipulação de efeito. Mesmo raciocinando que a originalidade e a dosagem garantem a criação de uma impressão mais verdadeira no leitor, talvez ainda não seja o bastante. É preciso esclarecer a diferença entre um efeito *genuíno* e um *comentado*.

1.5 O grotesco como mediação estética

Para estreitar os parâmetros deste estudo, a fim de solucionarmos esta dúvida, consideraremos os estudos de Wolfgang Kayser, mais especificamente o seu livro **O Grotesco**, no qual ele tenta discorrer sobre o injustificado termo *grotesco*, muitas vezes empregado como uma subclasse do cômico, uma estética de humor baixo, cru, burlesco ou de mau-gosto. Kayser investiga o termo na história da arte, encontrando outras definições que contribuam para a eliminação deste caráter negativo da terminação.

A concepção que o teórico possui acerca do termo é exemplificada com um conto de Gottfried Keller, na qual um jovem oficial, trabalhador e cheio de manias se isola em seu trabalho, até que outros dois, exatamente idênticos em costumes e esquisitices (verdadeiros “duplos”) assumem o mesmo posto que o primeiro, e os três então começam a silenciosamente competir uns com os outros: primeiro, comparando suas virtudes, depois o amor da filha de uma lavadeira, e finalmente, pelo próprio emprego e uma possível sucessão no lugar de seu mestre. No final, o mais improvável dos três, o mais moço e menos abastado, é o vencedor. Até então, o teor do conto é obviamente cômico. Entretanto, ele finaliza com a revelação do destino dos outros dois rivais: eles acabam lutando um contra o outro, tentando a

todo custo ultrapassar seu adversário, de maneira que tornam as ruas da cidade num espetáculo violento, para a diversão de seus moradores; porém, quando eles finalmente recobram a compostura e percebem que não apenas perderam a competição como sua honra e dignidade, decaem terrivelmente: um deles comete suicídio por enforcamento, e o outro passa a viver como mendicante nas ruas, um “amigo de ninguém”.

Nesta narrativa, o que era a princípio digno de riso começa a lentamente se converter em desconforto, para finalizar com choque e espanto. Nas palavras de Kayser:

Aqui não há comicidade nem sátira, mas tampouco tragicidade – a maneira de ser desses homens e do desenrolar da estória exclui tais categorias de interpretação. Não teremos aqui, porventura, diante de nós, o grotesco? Será que Keller não plasmou neste caso o seu raco com a categoria do grotesco? (KAYSER, 1986, p 13)

Este ponto inicial já apresenta uma noção básica do que Kayser defende como grotesco: ele ocupa um espaço inabitado entre a tragédia e a comédia. Mas isso não é o bastante para o teórico, e para melhor plasmar sua noção do termo, ele emprega várias obras das artes plásticas, em especial a estampa de Goya intitulada *Contra o bem público* – nela, é possível observar uma figura que é ao mesmo tempo um jurisconsulto a escrever num livro, ignorando por completo os apelos das vítimas de guerra às suas costas, e uma figura demoníaca, cujos dedos terminam em garra, pés em patas e orelhas que tornam-se asas de morcego. Esta é uma figura que, por maior que seja sua estranheza, pertence a este mundo, ou pelo menos nele se encontra, espantando-nos com sua monstruosidade. O grotesco seria este “elemento lúgubre, noturno e abissal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés” (KAYSER, 1986, p.16).

Na maior parte das línguas, grotesco são empréstimos do italiano “grottesco”, que por sua vez é uma derivação de *grotta* (“gruta”), e foi usado para designar pinturas ornamentais encontradas no século XV em escavações em Roma e demais localidades na Itália, criticados por se associar a culturas bárbaras, e uma estética monstruosa, contrária do padrão vigente, mais fiel à ideia de “imitação do real”.

Vitrúvio indignou-se em seu *De architectura* contra essa tendência de “*pintar monstros na parede*”, contra adornar colunas com “*figurainhas sem o menor sentido*” e “*meias figuras, umas com cabeças de homem, outras com cabeça de animal*”. Apesar da condenação dos críticos, os artistas da Renascença, como Rafael, que decorou as *loggie* papais com ornamentos grotescos – ainda que sua obra em questão seja mais discreta, inofensiva e alegre, especialmente comparada com seus contemporâneos, para os quais a palavra *grottesco* era sinônima de uma arte angustiante e sinistra. Esta era uma estética na qual as regras da nossa realidade poderiam ser suspensas: não haveria mais a clara distinção entre utensílios, plantas, animais e homens, além da simetria, a estática e a ordem natural das grandezas.

Passado o período do Renascimento, muitas escolas, artistas e escritores mantiveram o emprego do adjetivo grotesco associado ao sinistro, não-natural e perturbador – assim como não foram raras tais características nas artes em geral, em especial as hoje em dia chamadas artes plásticas e nossa área de estudo, a literatura. Keyser então teta enxergar o grotesco em vários momentos desde então; o épico de Dante, o drama de Marlowe e Shakespeare, passando para o caráter quimérico e zombeteiro da *commedia dell'arte* e a “ideia aniquiladora do humor” de Jean Paul, os contos noturnos de Hoffmam, o drama alemão representado por Büchner até chegar nas produções modernas como o surrealismo. É uma compilação extensa que, por mais interessante que seja, não cabe nestes estudos; portanto, nos basta lidar com apenas alguns momentos de seu livro, entre os quais seu capítulo final.

Em *Tentativa de uma determinação da natureza do grotesco*, Kayser conclui que o conceito aponta para três domínios: o *processo criativo*, a obra e sua *recepção*; pois esta obra é concebida de modo diferenciado, e se faz como tal através de seu corpo, mas, no fim das contas, não independe de como ela será recebida; afinal, quando o observador não consegue *identificar* as estruturas grotescas presentes, ele pode acabar *interpretando-a* de outra forma, como de caráter cômico ou humorístico.

Ademais, várias associações naturalmente evocam esse grotesco: o animalesco (especialmente em seu aspecto mais monstruoso e noturno), o reino vegetal e os utensílios como forma de perigo para a existência, a perda da vida (seja natural ou aberrante) e a demência, uma das manifestações mais poderosas deste aspecto. Por isso, Kayser alega que o grotesco é o fator que torna o *mundo alheado*, o momento no qual o mundo familiar se revela, subitamente, estranho e sinistro.

Tal conceito muito se assemelha com o (já anteriormente mencionado) conceito freudiano do “estranhamento”. Mas o grotesco vai além: além desse estranhamento, há sempre um *processo de dissolução*: desde a Renascença, “a mistura de mundos separados por nós, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções naturais (...)” (KAYSER, 1986, p.159). Na arte moderna, novas dissoluções irrompem, tais quais “a suspensão da categoria da coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica” (p.159). Em todos os casos, o horror surge da ausência de respostas pelas perguntas que o grotesco gera, pela incapacidade de *nomeá-los* adequadamente e dar-lhes um *lugar na ordem cósmica*. Não podem ser esvaziados com sua leitura; e ainda que eles façam ocasionais referências, eles jamais se enquadram plenamente em analogias ou classificações. Assim, o horror reside em aceitá-los quando eles recusam categorização.

O grotesco dialoga com o trágico e o cômico, mas não é um representante de nenhum deles. Como na tragédia, abarca o absurdo, mas, ao contrário dela, este absurdo não tem uma ordem necessariamente moral, tampouco se faz material através de eventos isolados – pois ele é o fracasso da própria orientação física do mundo. Mais importante, a tragédia como forma artística cria do absurdo uma possibilidade de *sentido*, com o destino criado pelos deuses revelando a grandeza do herói trágico. Isto jamais pode ser concebido no grotesco, e seu plasmador jamais deve tentar imprimir qualquer sentido à sua obra, ou ela será debilitada.

Sua relação com o ridículo é mais visível, ao ponto de ocasionalmente ambos serem confundidos. Entretanto, o riso do grotesco provém do que Kayser nomeia “antecâmaras cômicas” – caricaturas que se mesclam com a amargura, gerando uma “gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente, satânica”. Portanto, Kayser

nomeia duas perspectivas de grotesco: o grotesco *radicalmente satírico*, envolto em seus jogos de máscara, e o *fantástico*, que assume aspectos oníricos – sonho e pesadelo.

Em algumas obras, essas perspectivas acabam sendo de fato mais livres, uma questão de recepção – por exemplo, alguns podem encontrar riso nas visões infernais de Brughel, o Novo. Outros trabalhos não permitem tanta liberdade, evocando o terror diante dos demônios conjurados por sua arte. Mas, mesmo nos casos mais controladores, caso eles atinjam uma plasmação verdadeiramente artística, será possível detectar:

(...) um como que leve sorriso (...), e aí sentimos um pouco de travessura brincalhona do *capriccio*. E aí sentimos, e apenas aí, outra coisa mais. Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: *a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo*. (KAYSER, 1986, p.161)

Este trecho encontra-se no cerne destes estudos. Pois o que mais desejaria o conto de horror, retomando Lovecraft, senão abordar os “assaltos do caos e dos demônios insondáveis dos espaços insondáveis”? E daí, também, podemos encontrar um propósito de ser para a manipulação do efeito do horror na literatura: expressar e materializar o que não pode ser dito, porque é horrível e incompreensível demais para ser tornado significado. *O horror é o grito*.

A abordagem de grotesco que Kayser propõe auxilia em muito a avaliar o quão profunda e poderosa é uma obra ficcional de horror; ainda mais, permite que possamos perceber o quão artístico é esse trabalho, e não mero estímulo vulgar, como é a manipulação imposta de efeitos na qual trabalha o kitsch literário. E, consciente da tendência de alguns autores a deliberadamente buscar o horrível como objeto de Arte, Kayser aborda o grotesco nos contos de horror em seus estudos.

1.6 O grotesco na narrativa de horror

Não é de se espantar, considerando o tema, que Edgar Allan Poe seja um dos autores abordados por Kayser. Destacando o fato de o autor nomear um livro de contos seus como **Contos do Grotesco e do Arabesco**, Poe torna-se um dos luminares para o conceito de grotesco que o teórico defende. Há quem afirme ideias opostas: A. H. Quinn, por exemplo, alega que, em Poe, arabesco significa “poderosa imaginação” e grotesco constitui “traço burlesco ou satírico”. Kayser questiona tais declarações, contrapondo-as com os empregos do termo nos próprios contos do referido livro – mais especificamente, *Os Assassínatos da Rua Morgue* e *Máscara da Morte Rubra*.

No primeiro caso, o cenário onde a brutal matança de mãe e filha ocorreu é descrito, em resumo, como de “um grotesco horripilante para além de todo o humano”. Entretanto, o segundo vai ainda além:

Eram realmente grotescos. Havia muito brilho, esplendor, provocação picante e coisas fantásticas; muito disso pudemos ver desde então em Hernani. Havia figuras arabescas com membros torcidos e em posições torcidas. Havia frutos do delírio, como só loucos podem inventá-los. Havia muitas coisas lindas, muitas coisas desvairadas, bizarras, algumas sinistras e não poucas capazes de causar nojo. Era efetivamente um enxame de sonhos que nas sete salas corriam de lá para cá. E estes sonhos se retorciam de um lado para o outro e se cobriam segundo a cor das salas, como se a música da orquestra fosse o eco de seus passos. (POE, 1842),

Daí, conclui Kayser que, em *Máscara da Morte Rubra*:

A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico (Poe costumava falar dos seus “sonhos em vigília”), tudo aqui entrava no conceito de grotesco. Este mundo acha-se preparado para a irrupção do noturno, que sob a figura da morte, mascarada de rubro, há de trazer a ruína. (KAYSER, 1986,, pp. 75-76)

Assim, observa que o grotesco de Poe pode ocupar dois planos:

(...) para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu dos eixos, e para designar o horror de histórias inteiras, onde se narra o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorado e, às vezes, o fantasticamente bizarro. (KAYSER, 1986, p. 76)

Nem toda narrativas de Poe podem ser lidos sobre a ótica do grotesco; Kayser constata como a perda do grotesco quase acontece, por exemplo, durante os momentos finais de *O Gato Preto*, conforme o personagem-narrador descreve o processo de ocultar o cadáver de sua esposa, e como ele é descoberto, de maneira impositiva. E qualquer grotesco inicial se perde, segundo Kayser, no caso de seus contos policiais, pois o que era desconhecido e inexplicável vai lentamente tomando uma *forma* compreensível, na medida em que o mistério é solucionado. Isso faz com que, em muitos momentos, essa orientação para o final “impede que surjam em Poe cenas fechadas em si mesmas” (KAYSER, p. 76).

De fato, o autor estadunidense conspira para a finalização da trama e do conto, como ele mesmo já revelara em textos anteriormente discutidos. E nem todos os seus contos aspiram necessariamente por ser um conto de horror. Ainda assim, eles têm grande influência sobre sua produção no geral, tendo em vista os apontamentos de Kayser, devido ao grotesco presente na caracterização, na descrição das cenas e personagens. Ou seja, no grotesco como uma *manipulação de efeito*.

Mais adiante, no capítulo *O grotesco na época moderna*, Kayser aborda os (auto proclamados) contistas de horror da Alemanha, os quais afirmavam tomar como inspiração a arte de Bosch e Breughel. Não foram poucos os que incorporaram no seu discurso o conceito do grotesco. Por exemplo, K. H. Strobl, no prefácio do livro *Das unheimliche Buch (O Livro Macabro)*, defende a ideia de que humor e horror são próximos, genuínas expressões artísticas de uma mente racional, e afirma:

Quem negará que precisamente nesses mestres [Bosch e Breughel] o prazer de precipitar-se no horror e lutar com o diabo surge de um máximo de saúde, coragem e traquinice? E que neles ao horror se associa o seu irmão – o humor? O humor que por vezes atua isolado, às vezes porém unido ao horror, produzindo então algo muito especial e saboroso – o grotesco? (STROBL apud KAYSER, p. 120)

Entretanto, não importa o quanto aspirassem, ao contrário de Poe, Hoffmann e Baudelaire (aos quais eles declamavam admiração), a maior parte de suas composições infelizmente não chegou à altura dos seus predecessores literários.

Nestes casos mal fadados – como o de H. H. Ewers, a quem Kayser critica duramente (KAYSER, p.121) – existem muitas falhas, como falta de originalidade temática, uma tentativa fracamente velada de moralizar o leitor, e, especialmente, um grotesco completamente vazio de *significado*, já que eles não são *passíveis de releitura*. E quando ele analisa o relato *Die Spinne* (A Aranha), do mesmo autor, Kayser encontra o que pode ser a chave para compreender o kitsch no horror:

Há aqui traços grotescos, mas eles não têm conteúdo, estando a serviço deste caso individual sensacional. De metafísica percebe-se aí tão pouco quanto de biologia; para além do acontecimento, cujo cálculo se pode verificar, não há mais nada. O critério do *re-readable*, recomendado pela crítica literária inglesa, mostra o seu valor nas histórias de Ewers e seus contemporâneos: não é possível lê-los duas vezes, o grotesco se revela vazio. (KAYSER, 1986, p. 122)

Demonstrando que isso não é um problema de “gênero”, mas sim de rigor estético, Kayser consegue encontrar em alguns trabalhos de Gustav Meyrink exemplos de um grotesco *re-readable*: sua coletânea de contos **A Trompa Milagrosa do Burguês Alemão**, por exemplo, consegue escapar da tendência moralista de seus pares (KAYSER, p. 121); e em especial o romance **O Golem**, ao qual Kayser dedica uma longa atenção (pp. 122-124), e afirma trazer uma nova luz ao já consagrado tema do duplo, conforme o anônimo narrador experimenta em sonhos as memórias da vida do protagonista (o joalheiro Athanasius Pernath) de trinta anos atrás.

Não é claro se ambos são a mesma pessoa, entretanto. É sabido que Pernath perdeu completamente a razão – por trinta anos – e no narrador fora transformado em algo estranho, um Golem, homem-autômato criado artificialmente de matéria inanimada, através de práticas mágicas da Cabala. Na conclusão do romance, descobre-se que o “verdadeiro” Pernath existe à parte, mas não consegue se lembrar do período de loucura, assim como outros eventos, e desconfia-se que um chapéu trocado acidentalmente entre ambos tenha sido o fator que provocou essa troca de memórias. Entretanto, e se a própria alma do joalheiro encontra-se no duplo do Golem? Onde os limites entre um e outro realmente estão? Nas palavras de Kayser:

Para o narrador se abrem 'frestas' em seu próprio, e para ele inacessível, passado (esteve louco durante anos). Mas também como criatura de hoje vive momentos de alienação. Introduz-se nele algo de estranho, torna-se um Golem, um homem artificial, "que um rabino versado em Cabala, aqui no gueto, um dia moldou a partir do elemento e o chamou para uma existência despida de pensamento, automática, enfiando-lhe atrás dos dentes uma certa palavra numeral mágica". Será a própria alma que se apresenta no duplo do Golem? Os velhos motivos do duplo, do autômato, da boneca de cera aparecem em novas roupagens e novas conexões. (KAYSER, 1986, p. 123)

Seguindo a perspectiva do grotesco criada por Kayser, essa é a maior virtude do romance. Ainda que exista um estranhamento em relação ao externo – representado pelo bairro judeu de Praga, descrito minuciosamente com sua geografia própria e singulares moradores-personagens – o maior sentimento de alheamento do mundo vem da contemplação do Eu. Em **O Golem** "não são explicadas as trevas que ficam atrás do mundo em primeiro plano" (p. 123) e essa "essência do mundo (...) permite que o grotesco surja em cenas completas" (KAYSER, p.124).

Finalmente, Kayser encerra a discussão sobre o conto de horror de uma forma um tanto intrigante: ele nomeia Franz Kafka como outro representante. Na verdade, tal nomeação, ele admite depois, se aplica mais às publicações iniciais do escritor. Segundo Kayser (p.125), *Um Médico Rural* exemplifica este Kafka grotesco: no conto, a realidade assume por vezes uma relativa particularidade, especialmente por questões gráficas, já que impera a ausência de alíneas na narrativa; os acontecimentos transcorrem sem juntas. O teórico afirma que certos trechos do conto desorientam seu leitor, indicando que há algo de estranho: cavalos misteriosos surgem de uma pocilga, o transporte percorre milhas em instantes, os cavalos não-terrenos demonstram interesse pelo curso de eventos e até mesmo os habitantes que colocam o médico para deitar e dormir ao lado do doente terminal. Em alguns poucos momentos o sobrenatural se evidencia um pouco mais através do léxico empregado: menciona-se o "destino", os cavalos são informados e enviados de uma "instância superior" (KAYSER, p. 126).

Ainda que reconheça que trabalhos posteriores de Kafka não mantenham essa referência ao não-natural (ao qual admite, já não era acentuada), Kayser afirma que o grotesco continua a se manifestar por sua obra de forma *latente* (p.

126): ao contrário de outros autores, cujas narrativas preparam cautelosamente acontecimentos que apresentem seu leitor ao abismo, o mundo kafkaniano é estranho desde o começo. Nunca ouve um chão para firmar os pés, o leitor é que não percebe a princípio. Adicionalmente, Kayser diz que caso de Kafka é de *grotescos frios* (p 126) – nunca é muito claro o que sentir em seus contos ou romances. Pavor? Esperança? Desespero? Um alheamento interpõe-se entre narrador e leitor, de uma maneira inédita; pois o primeiro reage emocionalmente de um modo que o segundo não esperava.

É exatamente isso que acontece em “Metamorfose”, por exemplo, quando Gregor Samsa, ao perceber sua transformação, preocupa-se com o seu trabalho.

Gregor desviou então a vista para a janela e deu com o céu nublado - ouviam-se os pingos de chuva a baterem na calha da janela e isso o fez sentir-se bastante melancólico. Não seria melhor dormir um pouco e esquecer todo este delírio? - cogitou. Mas era impossível, estava habituado a dormir para o lado direito e, na presente situação, não podia virar-se. Por mais que se esforçasse por inclinar o corpo para a direita, tornava sempre a rebolar, ficando de costas. (...)

Oh, meu Deus, pensou, que trabalho tão cansativo escolhi! Viajar, dia sim, dia não. É um trabalho muito mais irritante do que o trabalho do escritório propriamente dito, e ainda por cima há ainda o desconforto de andar sempre a viajar, preocupado com as ligações dos trens, com a cama e com as refeições irregulares, com conhecimentos casuais, que são sempre novos e nunca se tornam amigos íntimos. (...)

Olhou para o despertador, que fazia tique-taque na cômoda. Pai do Céu! - pensou. Eram seis e meia e os ponteiros moviam-se em silêncio, até passava da meia hora, era quase um quarto para as sete. O despertador não teria tocado? Da cama, via-se que estava corretamente regulado para as quatro; claro que devia ter tocado. Sim, mas seria possível dormir sossegadamente no meio daquele barulho que trespassava os ouvidos? Bem, ele não tinha dormido sossegadamente; no entanto, aparentemente, se assim era, ainda devia ter sentido mais o barulho. Mas que faria agora? O próximo trem saía às sete; para apanhá-lo tinha de correr como um doido, as amostras ainda não estavam embrulhadas e ele próprio não se sentia particularmente fresco e ativo. E, mesmo que apanhasse o trem, não conseguiria evitar uma reprimenda do chefe, visto que o porteiro da firma havia de ter esperado o trem das cinco e há muito teria comunicado a sua ausência. O porteiro era um instrumento do patrão, invertebrado e idiota. Bem, suponhamos que dizia que estava doente? Mas isso seria muito desagradável e pareceria suspeito, porque, durante cinco anos de emprego, nunca tinha estado doente. O próprio patrão certamente iria lá a casa com o médico da Previdência, repreenderia os pais pela preguiça do filho e poria de parte todas as desculpas, recorrendo ao médico da Previdência, que, evidentemente, considerava toda a humanidade um bando de falsos doentes perfeitamente saudáveis. E enganaria assim tanto desta vez? (KAFKA, 1915, pp. 31-33)

Por mais que o livro **O grotesco** seja fundamental para compreendermos o horror literário, nós acreditamos que nomear Kafka como um poeta do horror é uma afirmação bastante problemática. Kayser tenta defender essa ideia mencionando alguns trechos dos famosos “Diários” do autor (KAYSER, p. 124), mas eles não têm nem um propósito literário, tampouco estético-crítico. Ainda assim, é interessante pensar no horror em maneiras não-tradicionais, como os ambientes enclausurados de Poe e as catástrofes cósmicas de Lovecraft. Talvez seja possível, aceitando as sugestões de Kayser, perceber em alguns trabalhos de Kafka o horror sendo manipulado para gerar outro efeito – em **A Metamorfose**, mais uma vez exemplo, o único e breve momento de sobrenaturalidade do romance, tornar-se um inseto gigante, deveria gerar o mais sincero medo em suas personagens; entretanto, ao suprimir esse sentimento, conforme os personagens agem de maneira a preservar o *status quo* de suas vidas e fazem seu melhor para ignorar por completo a mutação, o grito de espanto que normalmente seria uma válvula de escape é negado. É exatamente daí que surge essa impressão – ou o efeito do qual falamos tanto – de *alienação*.

Isso nos leva a pensar se o horror pode se tornar presente de muitas maneiras, e algumas não tão óbvias. Quando ele é negado, não seria afirmado? Como ele se relaciona ao ser contrastado com outros efeitos? É isso que esperamos encontrar nos próximos capítulos, ao analisarmos os vários momentos da nossa literatura propícios (ou não) de uma maneira generalizada e algumas produções ficcionais brasileiras específicas. Mas por ora, podemos concluir este com as seguintes perspectivas: primeiro, que o horror é manipulação estética de uma impressão, dada através de seu próprio corpus textual; segundo, que quanto mais esta impressão desestabilizar seu leitor e sua noção de realidade, mais poderosa será; e, finalmente, para que o grotesco do horror seja pleno, é necessário que não haja sentido nele – a lógica, a racionalização e o moralismo neutralizam-no e empobrecem-no, ao passo que o absurdo, o incerto e o inexplicável levam-no ao seu máximo efeito, como leitura e obra de arte.

Capítulo 2: Horror em terras brasilis

O Brasil tem uma rica tradição de mitos, religiões e folclore, boa parte dela ainda muito viva. Do catolicismo português aos modernos petencostais, passando pelos ritos iorubas do candomblé e umbanda, crenças indígenas, até o recente espiritismo. Segundo Roberto de Souza Causo, pesquisador e escritor de ficção científica e fantasia “o potencial da ficção de horror (...) brasileira vem da alegada vocação do país como reunião de diferentes heranças culturais” (2003, p. 102). Isso porque, em muitos aspectos as narrativas em que o horror é configurado são herdeiras dos contos folclóricos sobre esse lado perigoso do sobrenatural – o já comentado *João Pestana*, de Hoffmann, é um exemplo disso, já que o *sandmann* é uma figura lendária.

Entretanto, não é muito comum – tanto para a comunidade acadêmica quanto para os aficionados – se lembrar da literatura brasileira como produtora de obras em que o horror (especialmente o ligado ao grotesco de Kayser) seja plasmado em verso ou prosa. Os motivos podem ser muitos; talvez essa manipulação de efeito não tenha soado relevante o bastante para os primeiros, e os segundos já estejam acostumados a serem leitores-consumidores da produção estrangeira.

O que esta pesquisa pode constatar foi que, sim, existe horror nas obras brasileiras em prosa. Todavia, elas geralmente ou são casos isolados na perspectiva geral do período literário, ou são descartadas como obras naturalmente popularescas, sem o sopro artístico para serem consideradas verdadeiramente literárias (muitas vezes justamente, mas sempre?). Portanto, cabe a este capítulo analisar anacronicamente a produção literária brasileira até os tempos modernos, buscando momentos onde textos ficcionais tenham sido produzidos sobre esta ótica (ainda que indiretamente), e tentando justificar sua ausência em outros.

2.1 A estética satânica do Romantismo

Falar do Romantismo no geral não é tarefa simples. Considerando uma de suas principais características, o rompimento com a imitação dos clássicos, a novidade torna-se uma das maiores virtudes, de maneira que, no Brasil, o Romantismo designa, segundo Antonio Candido:

(...) um conjunto compósito, no qual há pelo menos três veios que se interpenetram: (1) os traços que prolongam o período anterior; (2) os traços heterodoxos; 3) finalmente os que se podem considerar específicos, e são os que em geral o crítico e o historiador isolam do conjunto (CANDIDO, 2002, p.77)

Em *A Filosofia do Romantismo*, o quarto capítulo de **O Romantismo**, organizado por J. Guinsburg, Gerd Bornheim propôs-se a compreender o Romantismo através de seus aspectos filosóficos. Se opondo tanto a uma interpretação “(...) reduzida (...) a limites cronológicos estreitos, tendendo a esgotá-lo em manifestações mera e simplesmente literárias” (BORNHEIN p.75) quanto a autores que, encontrando supostos traços românticos em toda a História da Civilização, criam um “dualismo romântico-clássico (...) que permitiria explicar, em obediência a seu antagonismo exclusivista, todo o desenvolvimento da cultura” (BORNHEIN, p.75). De fato, a perspectiva filosófica da época em que o Romantismo foi gerado pode ajudar a encontrar o cerne do que estimulou e influenciou os seus meios de produção, trazendo uma perspectiva muito mais profunda do movimento.

Com o propósito de uma compreensão geral do movimento Romântico, Bornheim decide fixar-se no estudo dele na Alemanha. O autor justifica-se:

(...) escolha essa que não implica arbitrariedade ou mera preferência subjetiva. Porque, antes de mais nada, o Romantismo alemão é o único que se estrutura como movimento, conscientemente, a partir de uma posição filosófica, o que vai garantir à filosofia um destaque singular dentro do panorama romântico geral. E não apenas o ponto de partida, mas a evolução do movimento, na Alemanha, obedece sempre, primeiramente, a novas exigências de ordem filosóficas (BORNHEIN 1978, p. 77).

Dessa maneira, tal escolha não apenas delimita a sua análise como “explica toda a influência que (...) deveria exercer toda a Alemanha, direta ou indiretamente, sobre todos os romantismos ocidentais”. (p.77)

Depois de uma breve análise histórica da Alemanha no chamado século das luzes (auge do protestantismo de Lutero na região), do *Sturm und Drang* e do classicismo, Bornheim chega a Johan Gottlieb Fichte e seu livro, **Fundamento de toda Teoria da Ciência**.

Fichte pode ser considerado um dos fundadores do movimento, embora não se tenha proposto a criar a escola romântica. Já antes dele, o Romantismo se anunciava como predisposição, atmosfera, que aos poucos tomava forma, até ser lançado pelos irmãos Schlegel, mais críticos de arte e literatura que propriamente filósofos. Através dos Schlegel, Fichte se torna decisivo para toda a evolução do Romantismo, entusiasmando-se mesmo o filósofo, ao menos em um momento inicial, com uma escola que fecundava o seu pensamento e absorvia as preocupações da melhor parte da jovem elite intelectual da época. (BORNEIN 1978, p. 85).

Bornheim mostra que a grande contribuição do filósofo para o movimento é dada com seu livro **Teoria da Ciência**, no qual, buscando uma “explicação radical e total da realidade”, busca por um princípio que traga uma compreensão que englobe toda a existência. Para tanto, não é o bastante para tal conceito ser “apenas lógico ou que valha meramente como garantia de certeza, mas um princípio metafísico” (BORNHEIN, p.86). Tal princípio será chamado de Eu, pura autoconsciência, que não apenas serve de maneira a compreender a realidade; é esta uma derivação do Eu, “tanto o eu substancial como a realidade extramental” (Bornheim, p.86). Para atingi-lo, é necessário contar com a intuição intelectual, e dessa busca deve se encarregar a filosofia. A postura mais antifilosófica, portanto, estaria “na autolimitação ao finito, ao limitado do eu empírico, ao tornar o mundo das representações como sendo a realidade última” (BORNHEIN, p.87). Fichte entende o que é externo – o *Não-eu* – como produto de autodeterminação do Eu, que é “vida pura, dinamismo, ação pura, dotada de força produtiva, criadora” (p. 88); e sua atividade criadora algo que ele chama de *imaginação produtora*, de onde saíam as representações da consciência humana; elas não são uma força aleatória e caprichosa, possuem a função de confirmar que a “aspiração moral, de perfeição de liberdade, é infinita (...) nunca pode atingir o seu término”, pois caso o homem

fosse capaz de “realizar-se (...), atingiria, *ipso facto*, um certo grau de finitude: limitaria sua aspiração infinita” (BORNHEIN, p.89). Por isso, o *Eu puro*, de maneira a subsistir, traz sempre novos obstáculos e barreiras, de maneira a fazer com que o homem sempre busque o ideal puro da plenitude moral.

Toda essa subordinação do mundo externo ao interno, ao Eu, gera uma questão: e como lidar com o outro, as demais consciências? Poderiam elas ser reduzidas à minha consciência individual? Para lidar com este dilema, Fichte recorre à *intersubjetividade*, à intercomunicação de consciências. Segundo Bornheim, ao colocar o eu individual no eixo de suas preocupações, o filósofo consegue “afirmar a realidade do outro”, já que a “consciência do eu individual, pessoal, implica a afirmação da consciência do outro, do eu alheio” (BORNHEIN, p.90). Regidas pelo Absoluto (i.e., Deus), esta comunidade de espíritos, de inteligências livres viveria num eterno convite ao diálogo, incitando-se mutuamente. Em outras palavras, “(...) O eu individual (...) não é uma realidade isolada, e sim um diálogo que se encontra perfeitamente em caso dentro da comunidade de espíritos” (p.90) E da mesma maneira que o Eu é uma realidade a-histórica e supra-individual, assim o é a Liberdade, que se escreve maiúscula por seu *eu*, mas se ramifica individualmente em cada pessoa. Numa concepção muito panteísta, Fichte estabelece o divino como algo que todos compartilhamos em comum.

O Romantismo, assim, bebeu diretamente desta concepção fichtiana da realidade, especialmente pela unidade oriunda dessa unificação do Eu, que eles acreditaram superar as antinomias (sensibilidade/entendimento, realidade fenomenal/realidade numenal, e especialmente ciência/moral) geradas desde Kant; ocasionalmente demais pensadores expandiram suas ideias. Friedrich Schegel estendeu a metafísica do Eu para a arte, encarregando-a de ir além dos limites da filosofia, pois nela “o homem aceita o mundo sensível, mas transfigurado por um sentido que lhe foi emprestado pelo espírito” (BORNHEIN, p.93). Isso tornaria o artista, o poeta como um sacerdote para as pessoas, já que é ele quem deve mediar o contato entre finito e infinito. Schegel também liga arte e filosofia à religião (a “expressão última da relação do homem com o infinito”) e à moral para exprimir perfeitamente o Eu e a Liberdade.

Schleiermacher reafirma e rejeita **Teoria da Ciência**, assim como evidencia as concepções religiosas do Romantismo e suas atitudes subjetivas. Para seu entendimento, o método para se atingir o Absoluto não estaria no pensamento lógico, e sim no sentimento. O filósofo afirmara “sinto, logo sou”, e os demais românticos o seguiram; por isso existe um forte teor religioso no sentimento romântico, o qual, frequentemente, “se traduz (...) na nostalgia, na impossibilidade de integrar-se plenamente no Absoluto” (BORNHEIM, p.95). E Schelling, considerado por Bornheim o maior pensador do Romantismo, supriu uma grande lacuna no principal livro de Fichte, a ausência de uma *filosofia da natureza* Schelling espiritualiza o mundo natural, idealizando-o ao ligá-lo ao princípio do Absoluto. Para compreender a presença do espírito na natureza, o pensador introduz a noção do inconsciente, da qual a natureza seria dotada. “A inteligência (...) é produtiva de duas maneiras: ou cega e inconsciente, ou livre e com consciência” (SCHELLING apud BORNEIN, p. 100). Assim, o espírito, ao habitar o homem, torna-se consciência e liberdade, e também o faz na natureza, ainda que nela seja cego e em estado de inconsciência. Portanto, ambos, cada um a sua maneira, procuram a integração com o Absoluto.

Portanto, podemos destacar quatro aspectos que, em maior ou menor grau, sejam relevantes para os românticos: a intersubjetividade (buscar ao outro através da própria individualidade), a moral religiosa, o sentir acima da razão e a natureza idealizada. De fato, pensar nesses aspectos filosóficos mencionados acima nos ajuda em muito a compreender o Romantismo. Mas tal perspectiva torna-se bastante curiosa ao observar as rupturas e peculiaridades que caracterizaram o que muitos reconhecem como a segunda fase romântica no Brasil, que alguns críticos chamam de Ultra-romantismo. Tendência desde 1840, produzido por estudantes universitários que eram tanto produtores quanto consumidores, essa segunda fase - que segundo Antônio Candido poderia ser chamada de “literatura de mocidade” - muitas vezes é retratada e lembrada pelos “excessos da escola romântica. Em **O Romantismo no Brasil**, Cândido sintetiza o movimento:

Esses poetas levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar freqüentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo, isto é, negação das normas

e desabalada vontade de transgredir, que levou alguns deles à poesia do absurdo e da obscenidade. Do ponto de vista formal, é o momento de avanço da musicalidade no verso; quanto aos temas, manifesta-se pouco interesse pelo patriotismo ornamental e pelo indianismo, permanecendo vivo o sentimento da natureza e surgindo a atração pela morte (CANDIDO, 2002, p. 46).

Candido destaca a importância da contribuição dos muitos grupos de estudantes de Direito, especialmente os de São Paulo, que desde o decênio de 1930 davam sua contribuição para a evolução do chamado Ultra-romantismo como uma expressão do espírito de rebeldia, sofrimento e mal-do-século, além do estímulo à circulação e apreciação de material literário (tanto rotineiro quanto divergente), algo um tanto incomum para a época. Periódicos e associações culturais circularam e foram responsáveis pela disseminação e apogeu desse momento Romântico, de 1840 a 1860. Entre eles destacaram-se *Revista do Ensaio Filosófico Paulistano* (1850-64?) e *Ensaaios Literários do Ateneu Paulistano* (1852-60). Cândido observa que “A colaboração é desigual, obviamente, mas há, nelas e noutras, páginas de qualidade” (CANDIDO, p.47), como os ensaios críticos de Antônio Joaquim de Macedo Soares.

Um dos maiores representantes da segunda geração romântica foi o estudante de Direito chamado Manoel de Antônio Álvares de Azevedo. Poeta e autor que morreu jovem, aos vinte anos, sua produção (que foi reunida e publicada apenas um ano depois de seu óbito), ainda que irregular e não-lapidada, é considerada mais por suas virtudes do que por seus vícios. Possuidor de um aguçado espírito crítico, Álvares de Azevedo renuncia à proposta nacionalista e ridicularizava o indianismo. Propunha uma concepção universal de literatura, e negava a independência literária de Brasil em relação a Portugal. Cândido discorre mais sobre o poeta:

Álvares de Azevedo possuía informação considerável para o tempo e a idade. Impregnado de Shakespeare, Byron, Hoffmann, Heine, Musset; obcecado pelas contradições do espírito e da sensibilidade, a sua produção é mais densa que a dos contemporâneos, sobretudo pelo dom de passar de um pólo ao outro, modulando a dor e o sarcasmo, o patético e o cômico, a grandiloquência e o prosaísmo, com uma versatilidade que era programada e ele manifesta pela adesão à teoria romântica dos contrastes, a “binomia”, como a chamava. O seu livro seduziu os leitores e teve até o fim do século sete edições, o que é notável para o Brasil atrasado e estreito daquele tempo. (CANDIDO, 2002, p.48)

Cândido elogia Azevedo por seus versos humorísticos, sua poesia intimista mais ligada ao cotidiano, e (o que mais interessa esta pesquisa) a representação *satânica* do universo estudantil de São Paulo que se encontra na primeira parte do drama **Macário**, obra a qual o crítico afirma chamar atenção “pela intensidade do desencanto e pela presença da noite romântica, expressos numa prosa vibrante, cortada pelo sarcasmo e pelo desespero” (CÂNDIDO, p. 47). É uma pena que **Romantismo no Brasil** tenha ignorado outra obra em prosa do autor, **Noites da Taverna** – talvez por não considerá-la parte do que definiu como “[o] pouco que tem de melhor” (p.47)?

Podemos destacar demais expoentes desta estética satânica, segundo a análise de Cândido. Bernardo Joaquim da Silva Guimarães, lido pela parte obscena e grotesca de sua obra, demonstra o quanto estes românticos pretendiam romper com seus antecessores, como o poema *Elixir do Pajé*, que satiriza o indianismo de Gonçalves Dias, e *A orgia dos duendes*, que mistura folclore e pecado de uma maneira ao mesmo tempo cômica e cruel. A tríade romântica “carne, morte, diabo” (p.50). Além disso, Bernardo Guimarães é identificado por Cândido como um mestre do estilo *nonsense*, o que os portugueses chamavam de *anfiguri* e aqui os românticos batizaram *pantagruélico*. Na época marginalizada pela comunidade literária, Cândido afirma que, lida por olhos modernos, essa poesia grotesca “seduz pela força da associação livre e pelo insólito das situações, nascidas de um automatismo revelador de estranhas obsessões” (p.51).

O satanismo romântico, em seu gosto pela sátira obscena e marcada pelo contra-senso, foi uma forma de resistir ao que Cândido define como “sentimentalismo piegas, (...) cansativo desfiar de lamúrias, numa linguagem que se automatizou rapidamente” (pg. 52), e o crítico destaca Joaquim de Souza Andrade – que posteriormente assinou como Sousândrade – como uma marca bastante significativa dessa resistência em sua epopéia inacabada **O guesa errante**.

Embora comprometido pela prolixidade implacável dos românticos, é uma visão transfigurada de toda a América, tendo momentos de grande interesse, devido à imaginação prodigiosa, às ousadias de linguagem e um admirável fermento de rebeldia, muito mais profundo que o desencanto mecânico da moda. A linguagem, cheia de traços grotescos e pesquisas

de sonoridade, serve a uma visão histórica de inegável poder. Sousândrade encara, por exemplo, de maneira movimentada e dramática, as culturas pré-colombianas, destroçadas mas presentes como força viva; (CANDIDO 2002, p. 52)

Cândido ainda destaca um dos poemas da epopéia, ***O inferno de Wall Street***, e suas estrofes curtas alternadas com rubricas em prosa, que criam um “um movimento de pandemônio que justifica o título” (CANDIDO, p.53), vendo uma faceta diabólica no ascendente modelo de capitalismo estadunidense.

É interessante observar que, neste momento quando (seguindo a linha filosófica do Romantismo alemão, que influenciaria demais produções ao redor do Ocidente) tudo está impregnado com o divino, o individual é a chave para compreender o mundo – tanto o outro quanto a natureza – e os sentimentos aproximam o homem da compreensão plena, surge um grupo que subverte tais convenções; não mais impregnado do divino, o mundo se revela demoníaco. Explorar o desespero, os pecados, e os aspectos mais nefastos do folclore torna-se uma declaração de ruptura com todo o ideal romântico? Ou seria algo próximo do sinistro do qual Freud falaria mais tarde, um estranhamento não apenas do mundo, mas da própria literatura?

O fato que, muito embora as obras dos românticos “satânicos” não necessariamente buscassem causar o horror em seus leitores, os elementos que emprega são temidos pela sociedade de seu tempo: o inferno ainda é uma ameaça muito real, o sexo é tabu, e a morte nunca deixou de ser um dos mais temidos acontecimentos da existência humana. E Cândido observa mais de uma vez traços *grotescos* na estética do Ultra-romantismo. Mesmo que grotesco e horror não sejam sinônimos, eles se relacionam, pois um dos possíveis desenvolvimentos do primeiro é o segundo.

É necessário observar que quando se fala de grotesco romântico, não seria muito justo associá-los automaticamente a Kayser. O Romantismo em sua grande parte sustentou uma noção de bem e mal muito sólida e religiosa, exceto por raros casos - como apontou mais uma vez Cândido, ***Memória de um sargento de milícias***, de Manuel Antônio de Almeida (CANDIDO, p. 55). Mesmo as obras satânicas do movimento não deixavam de apresentar, no final das contas, certa

dose de moralismo. Não é por menos que Friedrich Nietzsche demonstrou grande irritação com ser identificado com o movimento romântico de 1830, que a despeito de toda a sua rebeldia voltava, no fim das contas, para a fé cristã novamente¹⁴.

Essa estética de um medonho moralizante de que o Romantismo bebe só pode ser plenamente compreendida através do conceito de grotesco do qual falou Vitor Hugo no prefácio que escreveu para sua tragédia **Cromwell**, prefácio que hoje é conhecido como *Do Grotesco e do Sublime*. Nele, o poeta e autor associa o surgir de uma nova estética às mudanças culturais e religiosas que a Europa sofreu desde a queda do paganismo e ascensão do cristianismo.

(...) a idade da epopéia chega ao fim. Assim como a sociedade que ela representa, essa poesia se gasta girando sobre si mesma. Roma decalca a Grécia, Virgílio copia Homero; e, como para acabar dignamente, a poesia épica expira neste último parto. Era tempo. Nova era vai começar para o mundo e para a poesia. (HUGO, 2007, p. 21)

Segundo Hugo, a emergência da igreja cristã traz uma nova perspectiva de mundo e cosmologia, outrora extremamente material, no paganismo, sempre “visível, palpável, carnal” (HUGO, p. 22). O cristianismo separou corpo de alma, espírito da matéria, e põe um abismo entre Deus e o homem. O seu grande objetivo é a verdade, por isso, Hugo acredita que a poesia deve superar a antiga necessidade de encontrar apenas o belo, e sim mostrar que “*o feio existe do lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz*” (p. 26). Assim, se desenvolveria um novo tipo nela, o grotesco (p.27).

Hugo admite que a comédia e o grotesco não foram completos desconhecidos para a Antiguidade. Criaturas fantásticas, absurdas, monstruosas e horripilantes sempre existiram. Entretanto, esta forma de arte estaria, segundo o autor, sempre sufocada pela epopéia, que “*imprime sua forma, (...) pesa sobre ela e a sufoca*” (HUGO, p.30). Motivo também, de acordo com Hugo, para os grandes

¹⁴ Ou, nas palavras do próprio: “(...) é muito verossímil que isso ‘acabe assim’, que vós acabeis assim, quero dizer ‘consolados’, como está escrito, a despeito de todos os vossos esforços por conhecerdes por vós próprios a energia e o terror, ‘metafisicamente consolados’, em suma, tal como acabam todos os românticos, ‘cristãmente’...”. *Tentame de Autocrítica in A Origem da Tragédia*, p. 12).

dramaturgos cômicos da Antiguidade (como Aristófanes e Plauto) serem ofuscados pelos compositores de tragédias (Sófocles, Ésquilo, Eurípides).

Entretanto, na Europa cristianizada o grotesco floresceu, criando, “de um lado, o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo” (p.31), ou, em outras palavras, o *grotesco-Polífermo* e o *grotesco-Sileno*, (p.29) respectivamente. Neste momento, suas teorias dão as mãos para o Kayser definiu como *grotesco fantástico* e *grotesco radicalmente satírico*. O belo, por mais sublime que seja, pode tornar-se cansativo, causando sempre a mesma impressão. Esta é a grande vantagem do grotesco para Hugo:

O belo tem somente um tipo, o feito tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feito, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessas, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2007, p.36)

Hugo destaca o quanto Dante e Milton aprimoraram essa estética de grotesco, mas é em William Shakespeare que ele encontra a sumidade poética de seus tempos, assim como a forma do drama;

Shakespeare é o drama; (...), que funde sobre o mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, (...) é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual (HUGO, 2007, p.40).

Mais uma vez, encontramos Shakespeare como alicerce de tradições fantásticas e da exploração do elemento terrível. Suas peças mesclaram cômico e horror em uma mesma tragédia, como Polônio (grotesco bufo) e a cena dos coveiros (grotesco horrível).

Que o grotesco que Vitor Hugo busca é moralizante, não resta dúvida, uma vez que ele defende essa nova poesia baseando-a totalmente na fé cristã. Mas vale apenas observar que não apenas isso o caracteriza; ainda há a questão dele eternamente emparelhado com o sublime. Tanto que Hugo acredita que a ênfase no grotesco sobre o sublime, durante sua época, não passava de “uma febre de reação, um ardor de novidade que passa” (HUGO, p.39), e que em pouco tempo

“um equilíbrio entre os dois princípios irá prevalecer” (p.40). E mesmo que os românticos dessem permissão para o grotesco caminhar impunemente em seus poemas, dramas e contos, este passeio é sempre em companhia do sublime, seja na melancolia e saudade, seja no idealismo tão grande que gera uma desilusão ainda maior.

Finalmente, os escritos de Vitor Hugo também apresentam o desdém de sua geração (e outras) em relação à noção de realismo numa obra textual e literária. Ele declara com convicção que a “verdade da arte não poderia jamais ser (...) a realidade absoluta” (p.67), que “o domínio da arte e da natureza são perfeitamente diferentes” (p.68) e que caso seja verdadeira a idéia de que o drama é um espelho que reflete o mundo natural, ele deve ser “um espelho de concentração que, longe de enfraquecê-lo, reúna e condense os raios cortantes, que faça um vislumbre uma luz, de uma luz uma chama” (p.69). Muito embora ele se refira especificamente ao drama apenas neste trecho – o que é natural, já que ele escreve um prefácio para uma tragédia sua – podemos estabelecer seu pensamento acerca do real muito apropriado para esta pesquisa do Romantismo. De fato, a imaginação, seja ela divina e idealizadora, ou profana e provocadora, permeará todo o movimento.

2.2 Uma escassez de fantástico

Passados os tempos românticos, poucos foram os momentos em que o horror foi incorporado ou abordado na literatura brasileira. A imaginação irrefreável (e por vezes exagerada) de antes deu espaço a busca pela sobriedade e uma aproximação mais calcada numa imitação mais “séria” do mundo. Selma Calasans Rodrigues, em seu livro **O Fantástico**, comenta o quanto o Realismo e o Naturalismo foram influenciados pelo positivismo de Augusto Comte e o culto da ciência, o que instigaria o olhar da produção da época a se voltar para a realidade social (RODRIGUES, 1988, p.24). A noção aristotélica de verossimilhança no Realismo-Naturalismo aspira ser a imitação impessoal da vida concreta e do cotidiano.

Sobre esta pretensão, Rodrigues constatou:

É claro que os realistas não conseguiram descrever o real tão objetivamente quanto o desejavam. Cada artista representará um olho, dirigindo uma câmera de observação. De um modo geral eles captam, principalmente, os mecanismos sociais e as repercussões na vida pessoal dos indivíduos (Balzac, Flaubert, Ibsen) e os históricos (Tolstoi). (RODRIGUES, 1988, p. 24)

Ademais, como bem lembra Rodrigues (retomando Tomachevski), ainda existe o fato de que conteúdo da literatura *não é* realista. Mesmo que se use uma nota de jornal reportando um assassinato como inspiração para um conto, por exemplo, serão necessárias devidas modificações para que as leis inerentes à construção artística sejam cumpridas. Outro problema da estética realista pode ser encontrado no prefácio que Jorge Luis Borges – e ele mesmo um escritor cujo estilo e preferências encontram-se no fantástico – fez para o romance “A máquina fantástica” (“La invención de Morel”) de Bioy Casares.

O romance típico, “psicológico” propende a ser informe. Os russos e os discípulos dos russos demonstraram até a sociedade que ninguém é impossível: suicidas por felicidade, assassinos por benevolência, pessoas que se adoram ao ponto de separarem-se para sempre, delatores por fervor ou por humildade (...). Essa liberdade plena acaba equivalendo à plena desordem. Por outro lado, o poema “psicológico” quer ser também romance “realista”, prefere que esqueçamos seu caráter de artifício verbal e faz de toda precisão (ou de toda lânguida vagueza) um novo toque verossímil¹⁵ (BORGES, 1974, p.09).

Seguindo a linha de raciocínio deste pensamento, Rodrigues alega que, na ânsia de criar essa “arte ilusionista” de representação e mimese, escritores orientados pela estética realista acabam à deriva nessas infinitas combinações e possibilidades de ações e detalhes oferecidos pela realidade (RODRIGUES, 1988, p.15).

O final do século XIX anuncia o declínio da proposta realista na literatura – um profundo impressionismo que evidencie a olhar dos protagonistas e narradores toma conta dos romances e do drama. Das peças de Tchecov às narrativas permeadas pelo fluxo de consciência encontradas em James Joyce, Virgínia Woolf e Clarice Lispector, o caráter épico da narrativa começa a ser dissipado – conforme profetizara Edgar Allan Poe. Surge o simbolismo e, depois dele, a modernidade, e

¹⁵ Prefácio de *La invención de Morel*, de Bioy Casares, 1974. Trad. Vera Pedroso

Baudelaire declara sua antipatia à representação real da fotografia (posicionando-se do lado de seu mentor e inspirador), pois nada que existe pode satisfazer.

Segundo Rodrigues, não existia ainda uma tradição forte de literatura fantástica na América Latina em geral (os trabalhos em prosa de Álvares de Azevedo, como veremos adiante, não necessariamente como fantástico) até o início do século XX. Na América hispânica, em meados dos anos 40, ela encontra sua expansão com o lançamento de **História universal da infâmia**, de Jorge Luis Borges. Depois dele, é inaugurada toda uma tradição de literatura fantástica, na qual Rodrigues identifica duas tendências (RODRIGUES, p. 45). A primeira trata de um fantástico que explora o espaço urbano, em diálogo com a tradição literária européia, mas num processo de desconstrução e paródico, no qual Borges e Cortázar são emblemáticos. Já a segunda, representada especialmente por Gabriel Garcia Márquez, Juan Rulfo e Alejo Carpentier, é ambientada em um espaço rural ou em povoados, onde os mitos e lendas locais são empregados para se discutir o processo colonizador da América Latina, além da linguagem e a ideologia do homem mestiço que nela vive.

Como já discutido anteriormente, horror e fantástico não são necessariamente sinônimos, e em momento algum se vê os autores hispano-americanos aspirando a criar qualquer literatura de “gênero do horror”. Entretanto, não são incomuns as incursões do fantástico no horror. Por exemplo, esta pesquisa destacaria o conto *There are more things* (óbvia paráfrase para a famosa citação do Hamlet shakespeariano, algo curioso se lembrarmos de sua importância para o romance gótico), de Borges, é um claro exemplo de releitura e dialogismo com a obra de Lovecraft, sempre carregada de ambientes inexplicavelmente ameaçadores e entidades cósmicas destrutivas e onipotentes, oriundas de pesadelos¹⁶. Ou mesmo em **Aura**, de Carlos Fuentes, onde os momentos em que o protagonista-narrador-leitor (pois o conto é narrado na segunda pessoa do singular) vê a realidade fundir-se com o sonho e o delírio numa casa perpetuamente fechada e escura, em uma atmosfera muito próxima dos recintos claustrofóbicos do romance

¹⁶ Sobre Borges e Lovecraft, ler DE MEDEIROS, Rosângela Fachel, *Borges leitor de Lovecraft*, PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 01 – jan/jun 2008

gótico; em seus momentos finais, quando a bizarra duplicação de Aura/Consuelo e de Felipe/General são evidenciadas e inegáveis, nenhuma explicação é dada, assim instaurando uma sensação de pânico e desorientação – a mais perfeita plasmação do Grotesco da qual falou Kayser.

O Brasil, de acordo com Rodrigues (p. 44), possui autores na literatura contemporânea que empregam o gênero em suas produções como J.J. Veiga e Murilo Rubião, e outros que também exploraram o fantástico ou seus rudimentos, como Guimarães Rosa, Moacyr Sciliar, Lúcia Fagundes Telles, Flávio Moreira da Costa e demais. Contudo, a literatura brasileira claramente se inclinou muito mais frequentemente para o naturalismo em diversas formas: do Realismo-Naturalismo no século XIX ao regionalismo da década de 30 e romance-reportagem dos anos 70, ambos no século XX.

Roberto de Sousa Causo (**Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil**) reporta os estudos de Bráulio Tavares, que pesquisara anteriormente sobre literatura do extraordinário, e já havia observado que, ainda que alguns autores prestigiados tenham flertado com o fantástico, o fantasioso e – o que é de interesse para esta pesquisa – o horror aqui e ali; como exemplo ele menciona o conto de João Guimarães Rosa, *O mistério de Highmore Hall*, uma narrativa inspirada por Edgar Allan Poe e pelo “romance negro” típico dos folhetins (CAUSO, 2003, p. 236). Entretanto, Tavares constata que até os anos 30 a ficção do maravilhoso e fantástico praticamente inexistiu em nosso país, e:

(...) O balanço que fizemos (...) mostra que os diversos subgêneros da literatura fantástica foram praticados de modo casual, de “passagem”, por alguns dos grandes nomes da nossa literatura e por autores menores cuja obra não provocou repercussão. Não tivemos, portanto, dois dos fatores que cristalizam o cultivo de um gênero: 1) a existência de uma ou mais Grandes Obras que desencadeiam dezenas de imitações por anos a fio, ou 2) a existência de um grupo organizado de autores com objetivos semelhantes que, à força da pura e simples militância, inscreveram uma tendência intelectual na história da literatura de seu país (como são as chamadas “escolas” ou “movimentos”)¹⁷. (CAUSO, 2003, p.235)

De fato, foram apenas alguns poucos autores da literatura cânone que ocasionalmente trabalharam com horror – e geralmente este aspecto de suas obras é colocado em segundo plano. O horror acabou encontrando mais espaço – ainda

¹⁷ Recorte de TAVARES, D. O. , *Leitura*, pg 03

que não muito, devido à própria problemática de sua divulgação e prestígio – no que foi chamado anteriormente de ficção especulativa. E isso tornou tais obras praticamente invisíveis para a crítica literária, devido à alcunha de “baixa literatura” que ela carrega.

2.3 Marginalidade e a era pulp que não vingou

Em seu artigo *Narrative Structure, Liminality, Self-Similarity: the Case of Gothic Fiction*, Manuel Aguirre comenta o fato do que nós conhecemos como literatura canônica (e por consequência, literatura marginal) só toma “a forma que conhecemos a partir do século XIX” (AGUIRRE, pg. 227). Não necessariamente isto seja inédito na nossa história: Na época da Renascença, Rodrigues demonstra como a retomada do *imitatio* também se torna uma marginalização do fantástico popular (RODRIGUES, pg 22). Boileau rejeia o fantástico ao afirmar, em sua *Arte poética*, que “uma maravilha absurda é, para mim, sem atrativos; o espírito não se emociona com aquilo que não crê” (apud RODRIGUES, p. 22).

O fato é que a literatura cânone elege certos modelos como ideais, e neste processo marginaliza outros. Em seu livro **A aventura literária** – mais especificamente no capítulo *Por uma literatura brasileira de entretenimento* – José Paulo Paes diferencia a literatura enquanto obra de Arte:

(...) a cultura de proposta não só problematiza os valores como também a maneira de representá-los na obra de arte, desafiando o fruidor desta a um esforço de interpretação que lhe estimula a faculdade crítica ao invés de adormecê-la (PAES, 1990, p. 26).

e a literatura de entretenimento:

Na cultura de massa a originalidade da representação tem importância muito menor (...), se abstêm de usar recursos de expressão que (...) se afastem do gosto médio (...). Assim como lisonjeia o gosto estratificado dos consumidores para mais facilmente lhes vender o que produz, a cultura de massa se preocupa em poupar-lhes (...) maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória. (...) reduz a representação artística dos valores a termos compreensíveis (...) e o conflito entre esses valores à dinâmica de um faz-de-conta que não chega a perturbar a digestão do pitoresco, do sentimental, do emocionante e do divertido (PAES, 1990, p. 26.).

Estabelecida esta diferenciação, Paes classifica certos gêneros literários como, por sua própria natureza, “literatura de entretenimento”.

Seriam fundamentalmente o romance policial, o romance sentimental, o romance de aventuras, a ficção infanto-juvenil e a ficção científica. Poder-se-ia enriquecer o elenco com a inclusão da literatura erótica ou pornográfica e das histórias do Oeste americano (...). Pode-se ainda cogitar a inclusão dos contos fantásticos ou de terror, gênero do qual Hoffmann é considerado o fundador (PAES, 1990, pp. 28-29).

Falar da existência de um gosto popular no Brasil do século XX já é algo “relativo, em um país com tantos analfabetos” (CAUSO, p. 207), afinal, ela implica em popularidade – coisa rara num país onde a leitura não é um hábito difundido, e o livro não pode competir com outras mídias como fonte de entretenimento. Mas a tendência de explorar certas produções ficcionais como exemplos de baixa literatura – ou nas palavras de Paes, “literatura de entretenimento” – não foi uma exclusividade de nossos críticos literários. Em todo o ocidente, a perspectiva de que certos gêneros (e “gêneros”, pois como dissemos anteriormente, algumas estéticas de composição textual escapam à generalização) estão fadados a serem produções na maior parte das vezes pobres, quando muito medianas. Tanto que para se opor a essa posição sempre negativa do popular, Causo cita as observações de Scott McCracken e Clive Bloom para buscar uma crítica positiva do popular. Segundo McCracken, em alguns textos é possível observar que “(...) Há um excesso que desconforta, problematizando a identidade do leitor em relação ao mundo” (apud CAUSO, p.208)¹⁸. Bloom vai além, e questiona a própria noção de “bom gosto”, afirmando que este conceito como sinônimo de refinamento e sensibilidade “foi um dispositivo inerentemente conservador antidemocrático e reacionário, serviu para separar e filtrar grupos separáveis não economicamente” (apud CAUSO, p.209)¹⁹. Este processo é explicado como uma reação do mundo erudito ao crescente consumo popular.

Mas como interpretar isso num país, como Brasil, onde “*Os analfabetos eram (...) em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%*” (9)? Causo acredita que esse elitismo seja “menos reativo, mais provavelmente imitativo

¹⁸ McCracken, Pulp: Reading Popular Fiction, p. 155

¹⁹ BLOOM, *Cult Fiction, Popular Reading and Pulp Theory*, p. 106

das tendências européias” (CANDIDO apud CAUSO, p.207). Não obstante, é possível observar certo temor em relação à alfabetização universal durante a época, como indica o recorte que Maria Marta Chagas de Carvalho fez no discurso de Azevedo Sodré para a Associação Brasileira de Educação:

Os analfabetos eram (...) “obreiros pacíficos e conformados ao progresso nacional”. Se era verdade que “produziriam mais, com menos esforço”, se fossem instruídos, era entretanto “preferível que fossem analfabetos” porque “os iletrados adultos que trabalham, produzem, não fazem revoltas, não perturbam, nem anarquizam o nosso meio” (CARVALHO apud CAUSO, p.207)

Por mais que os questionamentos que surgem com as atuais divergências sobre o que é literatura cânone e marginal sejam interessantes, não é o propósito de esta pesquisa trabalhar na dicotomia quase maniqueísta entre popular e alta literatura; pelo contrário, é escapar dela. Para tal feito, destacam-se os apontamentos de Manuel Aguirre no seu já referido artigo, no qual ele mostra o paradoxo dessas classificações, pois ele considera que “(...) é, entretanto, demonstrável, que texto cânone e marginal não são entidades separadas” (AGUIRRE, 2007, p. 227). Ele prossegue:

Eles são frequentemente editados pelas mesmas editoras. Eles geralmente são vendidos nas mesmas livrarias (...) Quando se trata de literatura medieval, uma distinção entre cânone/marginal é muito mais difícil de traçar. O drama de Skeaspeare (...) teve apelo tanto os letrados quanto a população em geral. (...) a distinção [entre cânone/marginal] não apenas surge no século XVII e XIX, mas também se aplica apenas à literatura escrita desde então. (...) O problema, portanto, não é qual lado aderir, mas como marginal e cânone coexistem, de como eles se relacionam (AGUIRRE, p. 227)

Para comprovar este postura, Aguirre recorre ao romance de George Orwell, **1984**, que possui elementos da ficção científica, e *A Volta do Parafuso* (*The Turn of the Screw*), de Henry James, escrito com as convenções da ficção de horror vitoriana, ambos incluídos no cânone da língua inglesa (apud. BLOOM, p. 244). Nós poderíamos problematizar ainda mais, e citarmos Lewis Carrol com seu **Alice no País das Maravilhas**, trabalho identificado com a literatura infanto-juvenil, com seu trabalho de *nonsense* lingüístico poderoso ao ponto de inspirar a admiração de muitos surrealistas; segundo Kayser, em sua arte “até a suavidade se mescla ao

horror”, e por isso “os surrealistas citavam mui enfaticamente Lewis Carroll entre seus antepassados” (KAYSER, 1986, p.107).

Um fato permanece na literatura brasileira: embora ocasionalmente autores trabalhassem com certa perspectiva desse grotesco, a manipulação desse efeito não seria tão almejada como ela foi durante a fase negra do Romantismo, ou a geração de Hoffmann/Poe, na literatura canônica; todavia, o horror conseguiu sobreviver, apesar das dificuldades, em periódicos que ganharam a alcunha de *pulp fiction* ou *pulp magazines*, devido ao papel barato em que as publicações eram impressas, feito da polpa (“pulp”) da madeira. Vários outros “deserdados” poderiam ser encontrados nas *pulp magazines*, como a ficção científica, policial, fantasia, histórias de amor, romance, guerra etc., e muitas vezes os periódicos se especializava em alguns poucos ramos desta literatura popularesca – por exemplo, um grande número de contos de horror foi publicado na lendária *Weird Tales*, incluindo parte considerável da obra de Lovecraft.

A maioria dos estudos literários considera pulp como um sinônimo para popularesco num mal sentido, pobre, vulgar, mero produto de consumo rápido – em outras palavras, kitsch. Há quem conteste a totalidade dessa afirmação, por exemplo, Peter Nicholls, ao afirmar que:

Em crítica literária, pulp é frequentemente tido como sinônimo de “estilisticamente tosco”, mas esse não é necessariamente o caso. Boa cadência narrativa, de modo algum uma qualidade negligenciável, era frequentemente encontrada nos pulps, tanto quantas outras virtudes como cor, inventividade, clareza de imagens, e observação aguda ocasional, tal como pode ser visto na obra de Jack London, que escreveu para os primeiros pulps. (apud CAUSO, 2003, pg. 52)

Mais recentemente, alguns desenvolveram uma percepção menos negativa do *pulp*, ou pelo menos vão um pouco além da redução a lixo cultural. Clive Bloom, por exemplo, louva o seu aspecto subversivo, concluindo que:

Pulp é o que rejeita a respeitabilidade, mas muito anseia pelo respeitável. Pulp é o ilícito vestido como respeitável, mas que não disfarça, nem esconde do consumidor a sua verdadeira natureza. Assim ele se torna um tipo de jogo codificado; uma sedução concordada por ambas as partes, mas não mencionada por nenhuma. O prazer pulp é um prazer ilícito. Tal

prazer vem de ler [e escrever] conscientemente pelas razões erradas (apud CAUSO, p. 52)²⁰.

Independente da aceitação dessa outra maneira de se olhar a *pulp fiction*, muitos autores que são emblemáticos para o que Causo chama de ficção especulativa, e que são bastante relevantes para a produção literária de língua inglesa, já escreveram para as *pulp magazines* (H. P. Lovecraft, Isaac Asimov, H. G. Wells) ou tiveram seus contos publicados com frequência nos periódicos (Mark Twain, Lord Dunsany, Edgar Allan Poe), Além disso, outros momentos de produção ficcional tiveram forte influência do pulp, como a geração beat de Jack Kourac e William S. Burroughs²¹.

E no Brasil, durante as primeiras décadas do século XX? Teria uma produção marginal como a *pulp fiction* encontrado seu caminho por aqui? O Prof. João Adolfo Hansen já alerta no Prefácio que escreveu para o livro de Causo (na época, seu orientando):

(...) De modo geral, evidencia, se já é difícil editar textos de literatura sancionada por críticos, historiadores literários e pela instituição escolar, mais difícil ainda é publicar literatura especulativa não sancionada no cânone literário (HANSEN apud CAUSO, 2003, pg. 23).

Não foi por falta de tentativa, contudo; como Causa bem mostra no terceiro capítulo de seu livro, chamado “A Pulp Era que não houve”. Até os anos 30, não houve nada parecido com as publicações em periódicos. Mesmo que nessa época algumas coleções começaram a circular, como *Terramarear* e *Paratodos*, estas se dedicavam a publicar autores norte-americanos, ingleses, franceses e de outras nacionalidades, escritores já consagrados em seus países e, por isso, capazes de agregar leitores – e lucro financeiro – mais rapidamente. Durante os anos 30, muitas revistas no estilo pulp surgiram (*Detective*, a primeira no Brasil, além de *Contos Magazine*, *Meia-Noite*, *Mistério Magazine* e *X-9*), e na década de 50 a produção encontrou seu esplendor – ironicamente, no momento em que encontrava seu declínio nos EUA.

²⁰ BLOOM, Clive, *Cult Fiction, Popular Reading and Pulp Theory*, pg. 133.

²¹ Sobre essa influência, mais pode ser observado em EVANS: Mike: *The Beats: from Kerouac to Kesey*; London, UK: Elephant Book, 2007

A primeira revista que tenta criar uma abordagem mais brasileira, com produção nacional, foi a *Fantastic*, também conhecida como *Cinelar Fantastic*, a versão brasileira de uma produção estadunidense que tinha também o nome de *Fantastic*. O último nome é um tanto infeliz, como seus editores eventualmente admitiriam, mas que é bastante interessante para compreendermos alguns dos problemas que esse tipo de ficção encontrou no Brasil. Numa tentativa de seduzir mais leitores, a redação brasileira anunciou, sobre a revista:

Seus contos, selecionados entre os mais famosos e modernos novelistas americanos, imaginam um novo gênero de histórias, ainda não explorado em nossa terra – o conto da imaginação e da ficção científica. Nessas páginas de SUSPENSE não há o pieguismo das histórias construídas apenas para impressionar o leitor pouco exigente. NÃO! Há inteligência habilidosa, há concepção e trama, há bom gosto e mistério, de surpresa e espera. Uma atmosfera estranha e alucinante norteia seus personagens, seus cenários. Histórias de outros planetas com naves interplanetárias e discos voadores; histórias de outros mundos mentais, intensamente psicológicas e humanas; tramas policiais cuidadosamente urdidas e surpreendentes. E sátira! E humorismo refinado! Emoções sensíveis e fortes que apenas a inteligência e a imaginação sadias podem despertar. Isso é FANTASTIC (1955, 15)

Esse anúncio evidencia um problema que ocasionalmente se manifesta em produções que podem ser associadas à ficção especulativa – a confusão de identidade. O trecho acima (extremamente kitsch) contrasta consigo mesmo, discursando sobre refinamento, bom gosto, e “emoções sadias e fortes” – sem falar na necessidade de se dar um ar respeitável e moralmente aceitável, já que tais emoções são oriundas de “inteligência e imaginação sadias”. Para piorar, a capa da revista é a ilustração de um vulto demoníaco que se põe ameaçadoramente em frente de um homem assustado e decadente (segundo Causo, imagem provavelmente criada pelo ilustrador Barrye W. Phillips). A pulp fiction já começa demonstrando séria crise de identidade, não sabendo se colocar como objeto de leitura popular ou erudito. Algo que, de acordo com Causo (p. 241), é explicado pela predominância dos valores literários da alta cultura – que, como vimos anteriormente, não precisava dividir tanto espaço com uma literatura popular, considerados os fatores de analfabetismo e fraca editoração.

Entretanto, as perspectivas mudam quando, após o fracasso e cancelamento da *Fantastic*, surge uma segunda revista, *Galáxia 2000*. Publicando o material de

sua original, a revista americana *Magazine of Fantasy and Science Fiction* (ou FSF), nela figuraram contos de autores como Isaac Asimov, Juravleva Valentina, Brian W. Adiss, Jorge Luis Borges e Raquel de Queiroz. Apesar da qualidade de cada contribuição, torna-se evidente a vontade dos editores em investir em uma seleção mais exigente (ou seria prestigiosa?) de autores. *Galáxia 2000* ainda contou com a publicação de artigos sobre os gêneros que publicava e resenha de livros, além de ser editada em papel de maior qualidade (tornando a revista algo próximo do que os americanos chamam *slick magazine*, uma publicação que aspira por maior qualidade que as *pulps*, tanto em questões gráficas quanto em produção textual).

Galáxia 2000 teve curta duração, e depois de seu cancelamento a *Magazine de Ficção Científica* tornou-se a nova representante da FSV. Embora o papel tenha regredido a baixa qualidade do pulp, os editores continuaram com a estratégia de inserir ficção reconhecidamente literária (de caráter fantástico) lado a lado com sua produção característica. Também retorna a iniciativa de publicar escritos nacionais, e nomes hoje mais conhecidos pelo público consumidor dos estilos associados ao *pulp* (como Rubens Texeira Scavone e Jerônimo Monteiro) começaram publicando nela.

Em quase dois anos de existência (de 1970 ao fim de 1971), a *Magazine de Ficção Científica* teve vinte publicações, e segundo Thereza Monteiro Deutsch, ela encerrou suas atividades devido ao fim do material selecionado por seu pai e idealizador da revista, Jerônimo Monteiro. Foi depois de quase vinte anos do término dela que surgiu uma nova publicação, a *Isaac Asimov Magazine*, baseada na homônima americana (e lançada um tanto tardiamente, já que a original começou em 1977).

A revista americana buscou afastar a fantasia e a ficção científica das fórmulas consagradas e clichês positivistas, como as novas correntes da FC, os *cyberpunks* e os humanistas. No campo do horror, tornava-se popular o que se conhece como *dark fantasy* (comentada anteriormente). Entretanto, no Brasil, o pouco público de tais produções ainda estava mais desacostumado com o desenvolvimento da ficção especulativa, de maneira que foi necessário publicar

material de uma revista-irmã da *Isaac Asimov*, a *Analog Science Fiction/Science Fact*, para amenizar este choque.

Dois anos depois, o periódico encerra suas atividades, e só em 2001 que algo parecido surgirá, as revistas Quark e Sci Fi Contos, mas ambas não chegam a 2002, o que sugere a Causo que “o tempo das revistas de FC, sempre em dificuldade para sobreviver no mercado, já passou” (CAUSO, p. 248). Em toda sua história, as *pulp magazines* não geraram lucro no Brasil para que elas fossem possíveis; no geral, elas foram produzidas por entusiastas, como Jerônimo Monteiro.

Atualmente, os estilos ficcionais vinculados a esta era pulp que não encontrou espaço sobrevive de fanzines, coletâneas e coleções (HENSEN apud CAUSO, pg 23), as quais são esgotadas rapidamente graças a sua baixa tiragem e poucas edições. Contudo, elas sobrevivem, e no caso de fanzines, ocasionalmente com um grande espaço para que seus autores desfrutem de maior espaço para a experimentação e a inventividade, já que as necessidades do mercado não se apliquem tanto neste veículo de publicação. Talvez valha à pena observar o que pode vir dessa resistência.

Capítulo 3: A manipulação do horror em narrativas brasileiras

Após meditarmos sobre o conceito estudado em geral e uma analisarmos as produções literárias no Brasil de modo contextual e diacrônico, podemos dizer já, de antemão, que *não há uma tradição literária do horror no país*. Ao contrário de países como Inglaterra e Estados Unidos, nos quais é fácil nomear autores que

trabalhem essa impressão específica em suas produções, a literatura brasileira encontra apenas casos isolados, em alguns poucos textos e autores, e volta e meia tal característica é completamente ignorada, tanto pelo grande público quanto a crítica literária no geral. Assim, podemos pensar em uma produção fragmentada e dispersa, sem uma unidade que a caracterize enquanto gênero ou forma específica de ficção

Sendo assim, esta pesquisa irá destacar alguns dos seus casos, para uma tentativa de melhor compreender sua produção em geral. Não há nenhuma pretensão de mostrar todos os textos em que o grotesco é plasmado e o efeito do horror é manipulado – tarefa extensa demais para os limites dessa investigação – e sim encontrar casos emblemáticos, que tragam maior esclarecimento sobre o que representa a manipulação do horror como efeito no Brasil.

3.1 A prosa satânica de Álvares de Azevedo

Como vimos anteriormente através da perspectiva de Antonio Cândido, o precoce Álvares de Azevedo foi um poeta emblemático para a geração “maldita” do Romantismo brasileiro. De fato, sua figura é emblemática do período estético em questão: seu caráter questionador, sátira mordaz, e conhecimento aprofundado sobre a literatura e o pensamento filosófico do seu tempo convivem com o melodrama e as tensões próprias de um desejo de apropriação estética apontam para a acomodação de formas pouco tocadas no imaginário nacional como a fascinação pelos elementos mórbidos, noturnos e demoníacos da existência humana.

Além de sua contribuição para o movimento literário que renunciou, exercendo grande influência na produção lírica, Azevedo também contribuiu para a narrativa em prosa com *contos-em-um-conto*, seu livro **Noite na Taverna**, a única obra em prosa de sua época a empregar alguns elementos sobrenaturais (ainda que modestos) em seu aspecto mais terrível, e não ao caráter mítico-mágico indianista, como seria a poção encantada em **Iracema**. O título em si já denuncia o local onde a história é ambientada, uma taverna não nomeada ou específica, de

maneira que – ao contrário do que era comum na época – não se pode vinculá-la a uma região ou ao caráter nacionalista tão caro a boa parte dos românticos. Os personagens, todos convivas do estabelecimento, decidem contar histórias pessoais para espantar o tédio; todos possuem nomes exóticos aos ouvidos dos brasileiros – Sofieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann, Johann – e o mesmo vale para suas historietas, cujas locações são todas européias – Roma, Cádiz, Londres etc. Causo criticou essa escolha, afirmando que Azevedo tornou seu texto inverossímil ao “escolher personagens e ambiência alienígenas ao contexto social brasileiro de sua época”, o que teria tido como origem “[as] influências européias (...) e uma ‘saude da metrópole’ que Azevedo mau conseguia refrear” (CAUSO, p. 108).

Talvez isso seja parcialmente verdadeiro; por outro lado, ao considerarmos o que Cândido observou (ao que nós já reportamos) sobre a necessidade que Álvares de Azevedo tem de denunciar a nossa dependência da literatura européia, não seria justo condenar o autor apenas por esse caráter imitativo – mesmo porque isso pode encontrar um aspecto extremamente satírico e de paródia. O deboche maldoso permeia toda a construção do livro, a começar por sua introdução, intitulada *Uma noite do século*, onde os convivas reclamam de seu aborrecimento após esgotarem-se suas fontes de diversão. Em uma típica conversa de amigos embriagados, eles começam a provocar uns aos outros – e Álvares de Azevedo usa da voz de seus personagens para zombar das convenções de seu tempo:

—Vinho! Vinho! Não vês que as taças estão vazias, bebemos o vácuo, como um sonâmbulo?

—É o Fichtismo na embriaguez! Espiritualista, bebe a imaterialidade da embriaguez! (Azevedo, 1855, p. 01)

— Calai-vos, malditos! A imortalidade da alma?! Pobres doidos! (...) Como Schiller o disse, o átomo da inteligência de Platão foi talvez para o coração de um ser impuro. Por isso eu vo-lo direi: se entendeis a imortalidade pela metempsicose, bem! Talvez eu a creia um pouco; pelo platonismo, não!

(...)

— Estas ébrio, Johann! O ateísmo é a insânia como o idealismo místico de Schelling, o panteísmo de Spinoza — o judeu, e o esterismo crente de Malebranche nos seus sonhos da visão em Deus. A verdadeira filosofia e o epicurismo. Hume bem o disse: o fim do homem é o prazer. Daí vede que é o elemento sensível quem domina. (AZEVEDO, 1855, p. 02)

É como se todas as escolas filosóficas de seu tempo não passassem, em **Noite na Taverna**, de conversa de botequim, vazia em significado, nada além de bravatas de um grupo decadente e amoral, artifícios para passar o tempo entre a perda do encanto das mulheres que os acompanham, as quais “já dormem ébrias, macilentas como defuntos” (p. 01) e mais uma rodada de vinho. Esta introdução reflete bem o espírito do mal-do-século de sua época, este desconforto e estranhamento em relação ao mundo. Nem mesmo o próprio Romantismo é poupado do sarcasmo, conforme um dos convivas é interrompido em seu discurso por outro:

— Bravo! Bravíssimo! Claudius, estais completamente bêbedo! Bofé que estais romântico!

(...)— Romantismo! Deves estar muito ébrio, Claudius, para que nos teus lábios secos de Lovelace e na tua insensibilidade de D. Juan venha a poesia ainda passar-te um beijo! (AZEVEDO, 1855, p. 18)

Passadas as provocações e os clamores por mais vinho, um deles levanta-se e anuncia a necessidade de que um conto seja contado, ao que é prontamente respondido:

— Agora ouvi-me, senhores! Entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carneiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg!

— Uma história medonha, não, Archibald? - falou um moço pálido que a esse reclamo erguera a cabeça amarelenta. Pois bem, dir-vos-ei uma história. Mas quanto a essa, podeis tremer a gosto, podeis suar a frio da fronte grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado.

— Solfieri! Solfieri! aí vens com teus sonhos! (AZEVEDO, 1855, p. 02)

Azevedo emprega a voz de seus personagens para assentar Hoffmann – autor famoso por seus contos noturnos – como suposta inspiração para a narração de uma história *sanguinolenta*, *fantástica* e *medonha*, cujo efeito esperado seria *grossas bagas de terror*. E, através deles, aproxima a história a seguir com os sonhos. Dessa maneira, o autor fará com que seus personagens de narrem, cada qual deles, um conto próprio, o qual não necessariamente precisa ser realista,

considerando tanto o contexto no qual estão inseridos, embriagados e entediados como estão, como o caráter onírico que eles por vezes tomam.

Contudo, a despeito do pomposo anúncio de Hoffmann como modelo, talvez o único conto verdadeiramente sobrenatural *per se* (ou, pelo menos, fantástico) entre todos seja *Solfieri*; nele, seu narrador relata um encontro extraordinário que teve em Roma com uma figura feminina.

As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se faziam ermas, e a lua de sonolenta se escondia no leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. — A face daquela mulher era como a de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas. (AZEVEDO, 1855, p. 03)

O conto mantém sua anunciada atmosfera de sonho através da ambientação – noite, ruas desertas, a “lua de sonolenta [que] se escondia no leito das nuvens”. A manifestação da mulher começa obscura, apenas seu vulto, para depois ser “uma forma branca”, e enfim uma figura que mais se assemelhava a uma “estátua pálida”, uma desgastada imagem do romantismo em seu discurso acentuadamente idealista. Sua sobre-naturalidade se evidencia, entretanto, musicalmente:

Eu me encostei à aresta de um palácio. A visão desapareceu no escuro da janela... e daí um canto se derramava. Não era só uma voz melodiosa: havia naquele cantar um como choro de frenesi, um como gemer de insânia: aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte. (AZEVEDO, 1855, p.03)

Pelo canto da figura feminina se anuncia também o *tom* do conto: loucura (“choro de frenesi”, “gemer de insânia”) e morte (“voz sombria como a do vento à noite nos cemitérios”, “flores murchas da morte”). Para completar o caráter fantástico do encontro, *Solfieri*, após um longo encalço por ruas labirínticas na cidade, sempre envolto em uma chuva que apenas ele sentia nas faces como “grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos de órfão” (mais uma associação típica do romantismo, água e lágrimas, para a criação de um aspecto lúgubre), finalmente encontra a mulher envolta em mistério num campo, rodeado de cruzes, aves noturnas ao redor da figura feminina. Entretanto, como num despertar, o encontro é suspenso neste ponto:

Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão: as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz.

O frio da noite, aquele sono dormido à chuva, causaram-me uma febre. No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher, gemiam aqueles soluços e todo aquele devaneio se perdia num canto suavíssimo... (AZEVEDO, 1855, p. 04)

Todo este aspecto de delírio febril contribui para a tensão entre real e sonho da qual se baseia Todorov, já que, desta parte, o leitor pode tanto interpretar o encontro como efeito de uma alucinação quanto algo verdadeiro. Contudo, mais adiante, jamais encontrando satisfação nos “beijos das mulheres [que em] nada me saciavam”, ainda atormentado pela memória da figura feminina, da qual ele ainda lembra no “sono da saciedade”, o narrador retorna a Roma para uma orgia sexual com uma condessa; após cansar-se da nobre, da qual “bebera até a última gota do deleite”, ele sente uma vontade de vagar pelas ruas, até encontrar pela segunda vez seu desejo irrealizado, a mulher misteriosa de antes.

Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta! ... e aqueles traços todos me lembraram uma idéia perdida. . — Era o anjo do cemitério? (AZEVEDO, 1855, p. 04)

Finalmente em contato físico com a mulher desejada, Solfieri recusa a barreira que a morte normalmente representaria – talvez porque o que o fascinara tanto outrora fosse este aspecto? – e lança-se ao ato da necrofilia, possesso pelo desejo, e é este mesmo ato que revela o aspecto sobrenatural – e, desta vez, o horror – de seu segundo encontro:

Foi uma idéia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso — cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. Luz sombria alumiou-os como a de uma estrela entre névoa, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beijos azulados... Não era já a morte: era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me

resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 1855, p. 04)

Solfieri cria uma explicação possível para a suposta ressurreição, a catalepsia, “pesadelo horrível aquele que gira ao acordado que emparedam num sepulcro”, e confirma o retorno a vida da donzela quando o coveiro próximo pode constatar que, por mais que a moça estivesse fria como um cadáver, seu hálito morno indicava que ainda restava um sopro de vida. A noção de fantástico de Todorov torna-se um tanto falha aqui; por outro lado, o “inanimado animado” do qual Rodrigues menciona reabilita esta leitura. O narrador leva-a aos seus aposentos, onde ela desperta totalmente, cujo “primeiro som que lhe saiu da boca foi um grito de medo”. Esconde-a de seus companheiros de orgias, que o visitam pouco depois de sua chegada e, após distraí-los com bebida, ele retorna à moça-cadáver e constata seu estado totalmente descontrolado.

Quando entrei no quarto da moça, vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la.

Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve como sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio. (AZEVEDO, 1855, p. 05)

Delírio e frenesi irrefreáveis, inexplicáveis, seguidos pela morte definitiva. Ela não se comunica em momento algum com o narrador; não revela quem é, o que a levou a este estado. O retorno à vida não faz que a donzela seja mais uma vez desfrutada sexualmente, como foi seu propósito inicial, durante o encontro no cemitério; sua função passa a ser aterrorizar e confundir Solfieri para, a seguir, sem qualquer elucidação, morrer. Seria o retorno do cadáver a uma breve vida a personificação da culpa, uma represália ao ato não-natural de deitar-se com os mortos? É um raciocínio válido, considerando que o Ultra-romantismo, a despeito de sua fixação pelo doentio e satanismo, ainda é regido por certa moralidade. Entretanto, em momento nenhum isso é dado ao leitor; a morte simplesmente acontece, e o narrador sepulta a mulher no seu próprio quarto, dormindo sobre seu túmulo por um ano, e criando a ela uma estátua funerária em homenagem.

Talvez, considerada esta maneira de compor o conto, seja possível afirmar que podemos encontrar em *Solfieri* não apenas o grotesco do qual falou Vitor Hugo,

que está sempre como contrapartida ao sublime, mas o grotesco kayseriano, o que ele chamou de “tentativa de conjurar e dominar o elemento demoníaco do mundo” – neste caso, o desejo não-natural da necrofilia. Quanto ao horror, ele se faz presente, mas é um tanto breve, já que não encontro conforto para sua materialização; Causo explicaria este fato, não só neste conto como nos demais, dizendo que, “mesmo para um texto romântico, é necessário uma dosagem de realismo” (CAUSO, 2003, p. 107); mas talvez seja mais seguro afirmar que o horror em *Solfieri* é uma sensação transitória devido a sua própria brevidade – Poe já alertara para este fato, tanto na poesia quanto no conto, a necessidade da medida ideal.

Os demais contos de Noite na Taverna – *Bertram*, *Gennaro*, *Claudius Hermann* e *Johann* – mantém o aspecto terrível em suas composições, mas não mais apresentam qualquer sobre-naturalidade; gravitam ao redor de tabus e ações torpes, como assassinato, adultério, aborto, infanticídio, incesto e canibalismo. Todas resultam em alguma espécie de fracasso, devido à própria imoralidade que carregam. E, finalmente, *Último beijo de amor* encerra não apenas o conto anterior como o próprio livro, com a virgem-prostituta Giorgia vingando-se mortalmente do irmão Johann (que a desonrara), e cometendo suicídio com o antigo amor Archibald/Artur.

Podemos dizer que **Noite na Taverna** é uma obra emblemática de toda a produção de Azevedo devido sua intensidade e senso crítico ao zombar das convenções da época fazer elo; em muitos momentos temos a plasmação de um grotesco que vai além do mero moralismo vigente – o caso já visto de *Solfieri*. Por outro, outras narrativas acabam se perdendo em falta de economia narrativa – o conto de *Bertram*, por exemplo, ainda que carregue uma grande tensão narrativa, especialmente em sua finalização, arrasta-se em detalhes mal explorados, como sua paixão por Ângela, que em nada acrescentam ao principal aspecto terrível da narrativa, o ato de canibalismo; sem falar em momentos onde o sentimentalismo exacerbado e o moralismo didático voltam à tona, como no conto de conclusão, em que se constata uma desfiguração na beleza de Giorgia devido à perda da virgindade e sua prostituição:

— Sim, já não sou bela como há cinco anos! É verdade, meu loiro amante! É que a flor de beleza é como todas as flores. Alentai-as ao orvalho da virgindade, ao vento da pureza, e serão belas... Revolvei-as no lodo... e, como os frutos que caem, mergulham nas águas do mar, cobrem-se de um invólucro impuro e salobro! Outrora era Giorgia — a virgem, mas hoje é Giorgia — a prostituta! (AZEVEDO, 1855, p. 32)

Contudo, desconsiderados os deslizos e valorizados os acertos, é possível pensar em **Noite na Taverna** como um princípio significativo para o horror na literatura brasileira. Acima de tudo, permite um questionamento acerca do que estes contos do terrível representam: o que levava autores e poetas a lidar com temas proibidos e chocantes para sua época (e muitos ainda perturbadores)? Por que neste momento de ruptura e crítica o estranhamento do qual se baseia a literatura volta-se para suas últimas raias, conjurando o espectro do macabro e do doentio?

3.2 João do Rio: horror como processo civilizatório

Como vimos anteriormente, passado o movimento Romântico, os velhos princípios da *imitatio* foram incorporados ao ideário positivista, o que gerou a corrente Naturalista-Realista na literatura. Posteriormente, viriam aqueles que duvidavam do suposto progresso que esta sociedade tecnicista apregoava, voltando-se mais uma vez para o eu, o não-natural, o onírico, o espiritual e o ocultista. Opondo-se ao ideal de eterno progresso da civilização, e sim afirmando sua decadência, estes poetas e artistas são identificados como *decadentistas*. O que afinal é uma forma de reconhecer o próprio ideal de progresso, visto que o fato decadência é uma espécie de rebaixamento temporal.

Muitos foram os nomes na literatura que beberam nesta fonte, mas-convém destacar Oscar Wilde, escritor, dramaturgo e poeta irlandês, cujas obras são tanto uma referência tanto para o emergente decadentismo quanto o quase encerrado dandismo. Célebre por seus contos de fada e comédias de costume como **The importance of being Earnest** (traduzido como *A importância de ser Fiel*, ou *A importância de ser Prudente*), Wilde também produziu narrativas nas quais o macabro e o terrível se fazem presentes em suas páginas. Segundo Lovecraft, este é o caso de sua obra mais famosa, o romance **Picture of Dorian Gray** (**O retrato**

de Dorian Gray), em que um jovem de grande beleza tem seu retrato pintado por um artista; ao contemplar o quadro, o jovem é tomado por uma terrível angústia, e afirma que daria a própria alma para que o quadro envelhecesse em seu lugar. Mais adiante Gray descobre que, não importa o quanto ele envelheça e cometa infâmias, seu semblante permanecerá sempre belo, jovial e angélico, ao passo que seu quadro envelhece e revela sua perversidade. O protagonista então afunda em uma terrível onda de imoralidade, até que, contemplando a si mesmo como uma criatura pecaminosa, e percebendo o retrato como uma personificação de sua consciência, destrói-o com punhaladas, o que resulta na sua condenação: é encontrado morto, devidamente envelhecido e repulsivo, enquanto o quadro retorna a sua glória de antes. O tema do duplo retorna em nova roupagem: o quanto uma representação consegue capturar do real?

Outra obra de Wilde que apresenta elementos de horror é o drama **Salomé** (originalmente publicada em francês), na qual a história da personagem homônoma, figura bíblica que instigou Herodes a decepar a cabeça de João Batista, é contada por seu ponto de vista: na trama, ela se apaixona terrivelmente pelo profeta (aqui, chamado Iokanaan); sendo duramente rejeitada de todas as maneiras, seu desejo torna-se a grande motivação para sua participação no ato hediondo. Há várias referências sobrenaturais, como a influência da lua; a presença quase ensandecida de Iokanaan, sempre a vociferar a ira divina contra todos no palácio, incluindo Salomé; o grande medo que o decadente Herodes sente de homens santos – todos esses elementos influenciam na criação da sensação de horror no leitor (ou espectador). Mas o final da peça é seu momento mais poderoso: Salomé, tomada por sua paixão incontrolável, pega a decapitada cabeça de João Batista a fim de realizar o seu desejo, e monologa:

(...) Por que não me olhas, Iokanaan? Teus olhos, que eram terríveis, tão cheios de ódio e escárnio, estão fechados agora. Por que estão fechados? Abre-os! Ergue as pálpebras, Iokanaan! Por que não me olhas? Estás com medo de mim, Iokanaan, e por isso não me olhas? E a tua língua, que era como uma serpente vermelha expelindo veneno, não se move mais, nada diz agora, Iokanaan, aquela víbora vermelha que cuspihava veneno contra mim? É estranho, não? Como é que a víbora vermelha já não se move?... Consideraste-me ninguém, Iokanaan. Desprezaste-me. Pronunciaste ignóbeis palavras contra mim. Trataste-me como uma meretriz, uma dissoluta, a mim, Salomé, filha de Herodíade,

princesa da Judéia! Bem, lokanaan, eu estou viva; mas tu estás morto e tua cabeça me pertence (...) Ah! Eu beijei vossa boca, lokanaan, eu beijei vossa boca. Há um gosto amargo em vossos lábios. Era isso o gosto de sangue?... Não; mas talvez fosse o gosto do amor... Dizem que o amor tem um gosto amargo... Mas que importa? Que importa? Eu beijei vossa boca, lokanaan, eu beijei vossa boca. (WILDE, 1891, p.34-35)

Salomé é uma peça sobre o desejo sexual frustrado, e as grandes catástrofes consequentes a esta frustração: por exemplo, o suicídio do Jovem Sírio por enciumar-se da princesa, a imprudência de Herodes que promete dar à enteada o que ela quiser caso apresente sua Dança dos Sete Véus, e Salomé e sua conquista vingativa.

Considerando a época moralista em que Wilde vivia não é espanto algum ver as reações suas obras provocaram. Sua peça foi publicada primeiramente em francês; e o seu único romance (e possivelmente obra mais importante) foi visto por conservadores como uma tentativa de corromper a juventude inglesa, e usado como prova contra ele num processo por seu “comportamento licencioso” (especialmente por sua relação homossexual com um jovem aristocrata) o qual culminou na sua prisão por dois anos. Entretanto, sua obra ultrapassou essas fronteiras da moral, e encontrou eco por todo o mundo; e aqui no Brasil, especialmente graças às traduções do jornalista e escritor Paulo Barreto, mais conhecido por seu pseudônimo João do Rio²².

Assumido admirador de Wilde, João do Rio traduziu suas obras com verdadeiro caráter de divulgação, uma tentativa de solidificar a estética da *belle époque* em solo brasileiro, e incorporou muito do estilo elegante e irônico do escritor irlandês. Vivendo do jornalismo, sua obra (em especial **A alma encantadora das ruas**) foi uma grande influência no gênero da crônica. Entretanto, ele foi, e continua sendo, uma figura controversa: ao se inspirar em Oscar Wilde, ele não deixa de fazê-lo de certa maneira *caricata*, tentando criar ares sofisticados e europeus para a cidade do Rio de Janeiro. Por outro lado – a despeito do que alguns vêem como afetação, plágio e esnobismo – é possível encontrar textos de rara denúncia às mazelas sociais em uma cidade com aspirações progressistas²³.

²² Mais sobre tanto Wilde quanto sua influência sobre João do Rio pode ser encontrado na Introdução que Ricardo Lisias fez para a edição de 2006 (uma re-edição da original traduzida por João do Rio), São Paulo, Hedra.

²³ Além da referida introdução, outra leitura adequada para melhor compreender esta caricatura de Wilde presente em João do Rio é um artigo de Antonio Cândido, *Radicais de Ocasão* em **Teresina etc**, São Paulo, 1992.

Quando falamos deste caráter controverso, mas desta vez nos projetando na manipulação do efeito do horror, podemos encontrar exemplos precisos em alguns textos de **A alma encantadora das ruas**. Ainda que, em essência, um livro de crônicas, sua leitura se aproxima em certos aspectos da composição de conto – como Lisias apontou, na *Introdução* in **O Retrato de Dorian Gray**, (p. 18) a obra de João do Rio encontra-se entre a aspiração por objetividade do jornalismo e a atraente estética do mistério e da subjetividade de Wilde. E em algumas passagens se percebe a manipulação de efeito, tão cara a Edgar Allan Poe. É o caso de *Visões d'Ópio*, narrativa sobre um encontro no narrador com o mundo dos “comedores de ópio”.

Era às seis da tarde, defronte do mar. Já o sol morrera e os espaços eram pálidos e azuis. As linhas da cidade se adoçavam na claridade de opala da tarde maravilhosa. Ao longe, a bruma envolvia as fortalezas, escalava os céus, cortava o horizonte numa longa barra cor de malva e, emergindo dessa agonia de cores, mais negros ou mais vagos, os montes, o Pão de Açúcar, S. Bento, o Castelo apareciam num tranqüilo esplendor. (RIO, 1908, p. 37)

Esta ambientação inicial, do mundo nobre do narrador, o qual só conhece o “vício da aristocracia” que é o éter, será pervertida pela aceitação do convite de um amigo, que se oferece a apresentar “o desespero do ópio” – e, no processo, estabelecimentos onde a droga é consumida e o grande público são os chineses, localizados nas velhas ruas da cidade.

O Rio é o porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vaza que o oceano lhe traz. Há de tudo — vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados. Todas as raças trazem qualidades que aqui desabrocham numa seiva delirante. Porto de mar, meu caro! Os chineses são o resto da famosa imigração, vendem peixe na praia e vivem entre a Rua da Misericórdia e a Rua d. Manuel. As 5 da tarde deixam o trabalho e metem-se em casa para as tremendas fumeries. (RIO, 1908, p.37)

Os momentos do narrador nas casas de ópio são descritos num crescente de pavor e repulsa. O chinês que permite que entre em uma das casas é “uma figura amarela, cor de gema de ovo batida, com um riso idiota na face, um riso de pavor que lhe deixa ver a dentuça suja e negra”, e o local é “uma visão oriental das

lôbregas bodegas de Xangai”. Ao entrarem e caminharem pela escuridão, eles finalmente encontram todos os demais, para o espanto do narrador:

O ambiente tem um cheiro inenarrável, os corpos movem-se como larvas de um pesadelo e essas quinze caras estúpidas, arrancadas ao bálsamo que lhes cicatriza a alma, olham-nos com o susto covarde de coolies espancados. E todos murmuram medrosamente, com os pés nus, as mãos sujas (...). Há um mistério de explorações e de horrores nesse pavor dos pobres celestes. (RIO 1908, p.39)

Insatisfeitos com a primeira visita, o narrador e seu colega decidem visitar outra fumerie, esta de “proporções infernais”.

A cena é de um lúgubre exotismo. Os chins estão inteiramente nus, as lâmpadas estrelam a escuridão de olhos sangrentos, das paredes pendem pedaços de ganga rubra com sentenças filosóficas rabiscadas a nanquim. O chão está atravancado de bancos e roupas, e os chins mergulham a plenos estos na estufa dos delírios. A intoxicação já os transforma. Um deles, a cabeça pendente, a língua roxa, as pálpebras apertadas, ronca estirado, e o seu pescoço amarelo e longo, quebrado pela ponta da mesa, mostra a papreira mole, como a espera da lâmina de uma faca. Outro, de cócoras, mastigando pedaços de massa cor de azeitona, enraivece um cão gordo, sem cauda, um cão que mostra os dentes, espumando. E há mais: um com as pernas cruzadas, lambendo o ópio líquido na ponta do cachimbo; dois outros deitados, queimando na chama das candeias as porções do sumo enervante. Estes tentam erguer-se, ao ver-nos, com um idêntico esforço, o semblante transfigurado. (RIO, 1908, p. 40)

Existe algo incômodo na construção do horror aqui: estaria João do Rio trabalhando com a decadência urbana do consumo das drogas. Enquanto, infelizmente, *Visões D'Ópio* contém muito mais desconforto acerca da presença dos imigrantes chineses do que a droga em si; trata-se do caráter exótico que o orientalismo invocava na mentalidade ocidental. Porém, elementos de um certo horror espantado (e afetado) informam o caráter cosmopolita dos bicos cariocas e o uso de drogas – talvez, uma moda decadentista européia, seja uma das forças descritivas capazes de decompôr a visão objetiva do real científico, comum nas narrativas do período. A sensação de horror é aquela que desarticula os eixos narrativos para que o torpor das imagens evidencie o pânico daqueles experimentos imagéticos para o escritor de literatura no período.

Por outro lado, outros dos textos podem ter uma abordagem muito mais engajada do terrível. Na passagem ironicamente chamada *Sono Calmo*, o narrador conta sobre uma ocasião em que foi convidado por um delegado (“quer vir comigo

visitar estes círculos infernais?”) a conhecer melhor sua profissão, tendo oportunidade de conhecer “um pouco do trágico horror que a miséria tece na sombra da noite por essa misteriosa cidade”, testemunhando as baixas condições da vida nos covis. Curiosamente, ambos terão mais duas companhias: um bacharel “comovido” e um adido de legação, descrito como “tagarela e ingênuo” e que acredita que só é possível haver miséria na Europa, pois “a miséria é proporcional à civilização”. Nesta visita, a polícia faz uma vistoria numa hospedaria onde as pessoas podem dormir por preços baixos.

O mau cheiro aumentava. Parecia que o ar rareava, e, parando um instante, ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma grande máquina. Era a seção dos quartos reservados e a sala das esteiras. Os quartos estreitos, asfixiantes, com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos. A respiração tornava-se difícil. Quando as camas rangiam muito e custavam a abrir, o agente mais forte empurrava a porta, e, à luz da vela, encontrávamos quatro e cinco criaturas, emborcadas, suando, de língua de fora; homens furiosos, cobrindo com o lençol a nudez, mulheres tapando o rosto, marinheiros “que haviam perdido o bote”, um mundo vário e sombrio, gargulejando desculpas, com a garganta seca. Alguns desses quartos, as dormidas de luxo, tinham entrada pela sala das esteiras, em que se dorme por oitocentos réis, e essas quatro paredes impressionavam como um pesadelo (RIO, 1908, p. 75)

.Em *Sono Calmo*, ainda que as pessoas dos covis sejam descritas com certa bestialidade (são empregados termos como “gado humano”, “pés disformes, “truncos suarentos”, “galerias trágica de cabeças embrutecidas, congestionadas, bufando de boca aberta”), isto é descrito mais como uma reação ao meio brutal em que vivem; a sua pobreza é uma “chaga incurável, chaga lamentável da cidade”. Apesar do tom de indignação e denuncia social, sobrevive a melodia deslumbrada e cosmopolita das importações estéticas. João do Rio ainda ironiza a “indignação” típica da sociedade burguesa no diálogo final entre adido e bacharel, mais chocados com a feiúra da situação com que as condições de vida das pessoas:

— Nós devíamos ter asilos, instruiu o adido.
— É verdade, os asilos, a higiene, a limpeza. Tudo isso é bonito. Havemos de ter. Por enquanto nosso Senhor, lá em cima, que olhe por eles! (RIO, 1908, p.76)

Antônio Candido louva a ruptura com discurso civilizatório ao estilo “O Rio civiliza-se” de *Sono Calmo*, mas lamenta pela “curiosidade pelo pitoresco da miséria

e o gosto perverso da aberração” (Cândido, 1992, p. 198). Entretanto, não seria esta uma maneira de evidenciar seu aspecto horrível, que é frequentemente ignorado pelo nosso próprio embrutecimento – desta maneira, recriando o estranhamento que deveríamos sentir diante dela?

De qualquer maneira, a natureza de abordagem de **A alma encantadora das ruas**, fortemente ligada ao trabalho jornalístico de João do Rio, ainda encontra-se presa demais a um conceito de representação objetiva, o que impede que o grotesco pleno se manifeste nela. O horror é uma sensação da efemeridade que convive com um compromisso de emparelhamento estético em relação às matizes francesas e civilizatórias do período. Talvez seja mais válido observar outro livro de obras do autor, **Dentro da Noite**, este um livro propriamente de contos.

De uma maneira geral, boa parte dos contos lida apenas com o choque de valores e tabus, de maneira um tanto superficial. O conto-título, por exemplo, é a história de um rapaz que desenvolve uma perversão de furar o braço de sua casta e gentil noiva, e busca novas vítimas assim que o compromisso dos dois é desmanchado; ele gravita apenas acerca da questão da depravação ética e sexual, chocar a moral do leitor, num texto que permite apenas uma leitura rasa. Igualmente superficial é o conto *O monstro*, no qual um entediado aristocrata diverte-se partindo os corações de jovens pobres e sonhadoras.

Entretanto, uma exceção pode ser encontrada no conto *O bebê de tarlatana rosa*. Uma narrativa tipicamente dandista, na qual amigos boêmios compartilham experiências de Carnaval, eventualmente um deles, Heitor, decide contar uma “história de máscaras”; em uma dada ocasião, ele e mais um grupo de amigos, após divertirem-se nos clubes decidem participar do baile público do Recreio. Uma das acompanhantes espanta-se, temerosa com o fato de poder encontrar “gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias dos pedaços mais esconsos da rua de S. Jorge, um cheiro atroz, rolos constantes...”, mas sua resistência é logo vencida – a relação de repulsa e fascinação que as classes mais altas nutrem pelas baixas.

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 uma desolação com pretas beijudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas

estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos de álcool, que tem as perdas 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. (RIO, 1910, p. 47)

No meio da multidão, uma mulher encantadora (“um bebê de tarlatana rosa”) chama a atenção de Heitor, tanto por sua beleza física quanto por um elegante nariz postiço; apenas dos gracejos de ambas as partes, nada além acontece. Mas no dia seguinte eles se reencontram, e isto desperta no narrador o desejo de vê-la novamente. Mais dois dias se passam, até que, na terça feira, Heitor desiste de ficar com seu antigo grupo, tomado por uma “ânsia de acanalhar-se, quase mórbida”, e busca em vão pelo prazer carnal nos bailes mais populares e sua “gente em geral pouco limpa”. No auge do desespero, porém, ele mais uma vez encontra seu “bebê de tarlatana rosa”, que o seduz e conduz pelas ruas da cidade, até que, findado o ritual de sedução, ambos se entregam.

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. (RIO, 1910, p. 49)

O nariz, que é máscara de carnaval, a qual um símbolo tanto da fantasia libertadora quanto de ocultar a verdadeira identidade; é ele que vem denunciar o estranhamento deste encontro – mas arrancá-lo é que irá conjurar o elemento terrífico deste conto.

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 alucinadamente —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... (RIO, 1910, p. 49)

Remover a máscara faz com que o narrador caia do estranhamento direto para o grotesco: esta cabeça sem nariz, “caveira com carne”, em momento algum é esclarecida. Naturalmente, é extremamente plausível ler o trecho acima como uma mera deformação, mas existe certa tensão entre o real e o delírio na revelação do rosto. Todo o processo de *alhear a realidade* que foi estabelecido antes não permite que racionalizar o encontro é algo que será feito impunemente. O pesadelo não foi esconjurado por uma explicação lógica e mundana, uma vez que o protagonista, depois de se desvencilhar com violência do espectro, foge da polícia – sem ter tempo de confirmar tudo que testemunhou – e, ao retornar à sua casa, ele percebe, para seu pavor, que “apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...”. O conto se encerra neste mistério:

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 agonizante. Afinal o barão Belfort ergueuse, 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. (RIO, 1910, p. 50)

Assim, embora não tenha conseguido mergulhar na subjetividade que gerou a estética de Oscar Wilde, João do Rio teve seus arroubos positivos ao buscar o abjeto e o horripilante como contraparte para a aspiração à elegância e a civilidade da *belle époque* no início do século XX. Existe um ar de “civilidade” em seu horror, em muitos momentos, que por vezes assume uma postura de artifício elogioso, através de subjetividades universalizantes típicas do decadentismo, quase uma “celebração à decadência”. Contudo, ocasionalmente João do Rio evidencia uma perspectiva mais desconfortável do processo civilizatório brasileiro, que ele pode ser mais aterrorizador que qualquer “demônio insondável do espaço” lovecraftiano. Ou pior, ele pode ser uma de suas encarnações.

3.3 Dalton Trevisan: naturalizar o sobrenatural

Trevisan é um dos raros casos da literatura brasileira que não se encaixam em escolas – independe de sua época. Com seus contos de folhetim, o autor parodia não apenas a linguagem, a literatura²⁴ e sua mitificada Curitiba como a si mesmo – afinal, **O vampiro de Curitiba** (1965) origina-se no próprio Trevisan, no apelido que recebeu dos amigos devido à sua reclusão.

Mas seria possível encontrar o horror e o sobrenatural – ou pelo menos o grotesco – nos contos desse livro? Ou nada passaria de um deboche, figura de linguagem?

Primeiramente, convém pensar na figura folclórica do vampiro²⁵, e tudo o que ela significa. Provavelmente um das criaturas mais populares da ficção do século XX (e ainda em plena potência neste começo do XXI), o vampiro começa a ser abordado na literatura em prosa em 1819, com o romance **The Vampyre** de John Polidori. Posteriormente, sua figura alcança grande popularidade com seus precursores **Carmilla**, de Sheridan Le Fanu, e (provavelmente o mais famoso de todos) **Drácula**, de Bram Stoker, mantendo-se como um elemento popular na ficção desde então²⁶.

O fato do mito do vampiro se tornar amplamente conhecido e temido numa Inglaterra vitoriana de costumes conservadores não é coincidência. Jeffrey Jerome Cohen aborda essa figura muitas vezes em seu texto *Monster Culture: Seven Theses* (*Cultura do Monstro: Sete Teses*, in **Monster Theory**, 1996)²⁷, no qual ele teoriza sobre o monstro não apenas na literatura, mas no cinema, na indústria de entretenimento e até mesmo nas lendas enquanto símbolos e metáforas das culturas que os geraram.

²⁴ (1) Como já evidenciado no artigo *Realismo e Paródia em Dalton Trevisan*, de autoria de Eduíno José de Macedo Orione, revista **Cultura Crítica**, nº 05

²⁵ Segundo a Grande Enciclopédia Larousse Cultural: *do sérvio vampyr, através do alemão vampir e do francês vampire: Morto que, segundo as lendas e o folclore de certos países, sai provisoriamente da sepultura, à noite, para sugar o sangue dos vivos, levando consigo a vitalidade das vítimas (esta crença, muito presente na Europa oriental do século XV ao XIX, inspirou o cinema e a literatura popular do século XX).*

²⁶ Mais sobre o assunto pode ser encontrado em **The Vampire in Literature**, por Montague Summers, 1928

²⁷ Tradução minha

Monstros são nossos filhos. Eles podem ser banidos para as mais distantes margens da geografia e discurso, escondidos nas bordas do mundo e nos recessos proibidos de nossa mente, mas eles sempre retornam. E quando eles voltam, em seu regresso revelam não apenas um conhecimento mais profundo de nosso lugar na história e a história de conhecer nosso lugar, mas também autoconhecimento, conhecimento humano, e um discurso ainda mais sagrado, pois ele emerge do Ulterior. (COHEN, 2007, p.216)

Para cada encarnação das criaturas monstruosas, é possível observar um aspecto que as explicaria como símbolo cultural. Um deles, no caso do vampiro, é a representação do desejo, que Cohen lida na sua sexta tese, a qual ele intitula *O medo do monstro é de fato um tipo de desejo*.

Através do corpo do monstro fantasias de agressão, dominação e inversão têm permissão para se expressar livremente num espaço claramente delimitado e permanentemente liminar. Um prazer escapista dá passagem ao horror apenas quando ele ameaça ultrapassar essas barreiras, destruir ou desconstruir as finas paredes da categorização ou cultura. (...) O monstro desperta o prazer do corpo – para o simples e efêmero regozijo de ser assustado, ou assustar – para a experiência da moralidade e da corporalidade. (COHEN, 2007, p.214))

Numa época extremamente moralista e recatada como a da Inglaterra vitoriana, a figura do vampiro em **Drácula** e **Carmilla**, por exemplo, pode ser vista como uma válvula de escape para que fantasias sexuais, violência, homossexualidade e adultério sejam justificados.

Mas em Trevisan? Como se apresenta a figura do vampiro em **O vampiro de Curitiba**? A princípio, ele é mais uma figura de linguagem para que o caráter doentio da lascívia de Nelsinho, protagonista de quase todos os contos do livro, possa ser expresso. No conto homônimo, por exemplo, o personagem-narrador identifica-se constantemente com o vampiro ao sofrer em seu monólogo interno, ao cobiçar as mulheres ao seu redor sem ser correspondido; quando é ignorado, deseja “pendurá-la cabeça pra baixo, esvaída em sangue”. E prossegue no seu tormento:

Se não quer, por que exhibe as graças em vez de esconder? Hei de chupar a carótida de uma por uma. Até lá enxugo os meus conhaques. Por causa de uma cadelinha como essa que aí vai rebolando-se inteira. Quietos no meu canto, ela que começou. Ninguém diga que sou taradinho. No fundo de cada filho de família dorme um vampiro – não sinto gosto de sangue. (TREVISAN, 2008, p. 10)

Nelsinho persegue todas as moças que pode, tenta seduzi-las (“Com elas usar de agradinho e doçura. Ser gentilíssimo.”) e as assusta (“A impaciência é que me perde, a quantas afugentei com gesto precipitado?”), revelando-se uma espécie de predador sexual frustrado, um monstro que assusta as mulheres com a intensidade de seu desejo; no fim das contas, uma *paródia* do vampiro. As referências monstruosas são pontuais, e todas de cunho sexual, como seus devaneios com uma mulher que coça sua meia de seda (“Que me arranhasse o corpo inteiro, vertendo sangue do peito”) e até mesmo insinuações a masturbação (“Por que a mão no bolso, querida? Mão cabeluda do lobisomem”). A figura de Nelsinho é extremamente patética, e seus bizarros anseios revelam um grotesco que Kayser definiu como *radicalmente satírico*, pois seu riso vem das “antecâmaras cômicas, caricaturescas, (...) misturado com a amargura, assume (...) traços de gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente, satânica” (KAYSER, 1986, p. 160).

Este caráter cômico foi apontado por Cohen em *Cultura do Monstro*:

O processo de cooptação do monstro como um símbolo do desejável é frequentemente realizado através de uma neutralização de seus aspectos potencialmente mais ameaçadores, além de uma dose liberal de comédia. (COHEN, 2007, p.214)

Talvez essa redução de “aspectos potencialmente ameaçadores” do vampiro seja evidenciada no conto *O vampiro de Curitiba*, e explique o seu caráter cômico – uma vez que ele é um predador frustrado – mas ao nos depararmos com outros contos do livro percebemos a relatividade de tal afirmação. O conto seguinte, *Incidente na loja*, é uma evidência de que o caráter cômico não significa, necessariamente, uma redução do potencial ameaçador.

Narrado na terceira pessoa, Nelsinho (ao qual o narrador se refere ocasionalmente como “o herói”) se limita no geral ao papel de personagem, ainda que ocasionalmente sua voz confunda-se com a narrativa sem prévio aviso – como em “Graças a Deus pelas mulheres, tão bem feitas para serem acariciadas” (TREVISAN, 2008, p. 16) e “Estou cansado, Senhor, são tantas mulheres e eu tão sozinho” (TREVISAN, p. 18). As referências monstruosas são um pouco menos frequentes embora continuem; “O herói mordida o canto da unha e, de instante a instante, sugava uma gota de sangue”, (p. 15), e “Na vitrina a figura sinistra de galã

barato; desde quando se reflete a imagem do nosferatu?”, (p. 17), embora o caráter predatório permaneça, pois Nelsinho realmente persegue sua vítima entre os cartazes de filme de cinema entre os cartazes de filme de cinema, à surdina, e se assusta com a visão de um amigo de família, ao qual ele evita para que ninguém saiba de sua caçada.

Ao abordar a donzela que desperta seu interesse (a qual ocasionalmente o narrador se refere como “a ingênua”), Nelsinho cuida para não revelar “o dentinho preto” e convence a menina a deixá-lo entrar – mais referências sutis ao vampiro, o qual, segundo as lendas, revela sua natureza predatória pelos dentes e precisa da autorização de suas vítimas para entrar. Após adentrar a loja onde ela trabalha, descrita como “casa decadente”, totalmente envolta em sombras e escuridão, o jogo de sedução de Nelsinho – aliado a uma narrativa parcial, que por vezes assume a voz do protagonista – começa a tomar um diferente rumo:

(...) Na penumbra, o bafio da loja decrépita. Encaminhou-se a menina para outra porta. Nelsinho, ao sacudir o torpor, sentiu debaixo do pé o soalho vacilante e, cruzando com ela, alisou-lhe em furtiva carícia o cabelo ruivo.

- Não. Não me pegue.

Nelsinho inclinou-se para o trinco, o acento lânguido e perverso – Não, não me pegue –, **em recusa que, tão indolente, era antes um convite**, mudou de ideia e empurrou a porta com o pé. (TREVISAN, 2008, p. 19, grifo meu)

Começa aqui uma tensão entre o que o narrador diz e como a vítima reage. Estará ela realmente convidando o protagonista?

A moça, ainda sem entender – meu Deus, terei de fazer uma carnificina? –, bulia na segunda porta. Chegando-se por trás, mãos em concha empolgou-lhe o busto. Sua longa busca recompensada e, sob as barbatanas, encontrou a mansa paz de dois pequenos seios, Surpreendida, sem largar a tranca, inocente do que lhe acontecia:

- Nojento... Seu nojento!

Ao ouvido bom do herói queixume de amor, algum travo de fúria. (TREVISAN, 2008, p. 19,)

A cena que segue, o ápice do conto, mescla violência com ironia ao descrever a maneira com que Nelsinho (que “não a machucava mais do que devia”) força uma relação sexual com sua vítima. A mistura de agressividade e doçura permeia a narrativa: Nelsinho “Beijou-a duramente na boca”, enquanto “A menina fitava-o com susto através do óculo de gatinha”. A parcialidade dúbia do narrador

em momento algum facilita a compreensão do leitor: após grande resistência aos beijos do vampiresco Nelsinho, “na terceira vez a menina retribuiu, ainda de boca fechada”, e ao arrastá-la a uma pilha de colchões o protagonista consuma seu desejo.

Imobilizou-lhe o rosto, alcançou os lábios e, a beijá-la, subia o vestido, desde o joelho redondo até a amplidão da coxa alvacentas. A calça de malha, teria de rasgar.

Óculo embaçado da moça, estava de olho aberto? Ela não se mexia, ofegante de medo ou prazer. Nelsinho enterrava-lhe o nariz nos longos cabelos vermelhos – ai, Senhor, de nós dois qual a vítima? (TREVISAN, 2008, p.20)

O desconforto da cena, já ambientada em um local descrito como sujo e decadente, e a narrativa ambígua de Trevisan, que coloca em tensão o que é dito e o que é feito, criam esse asco contido na insinuação ao estupro. Saciada a devassidão de Nelsinho, algoz e (especialmente) vítima agem como se nada houvesse acontecido, ele apressado e ela, visivelmente desnorteada. A naturalização de algo que é um tabu por seu caráter violento em si acaba evidenciando o exato oposto disso, através da repulsa gerada pelo efeito do horror. O narrador descreve esse processo de “despedida” com grande cinismo, ilustrando o protagonista como uma espécie de herói atormentado e sensível:

Bem educado, [Nelsinho] deu-lhe as costas para se abotoar (...). Por sua vez, a bela ajeitou a anágua e as pregas da saia, alisando-a diversas vezes com a mão.

Voltara a sua timidez, uma vontade de chorar, como agir em face das damas? Não queria chegar tarde, podia perguntar a hora.

Também ela se atrasara na abertura da loja; dirigiu-se à porta, apanhando a bolsa no caminho, deslocou a tranca. Em galanteio, Nelsinho abriu a outra porta. (...) A moça entretida com a máquina de escrever. Ah, Senhor, deste-me a voz, não as palavras. Pedir desculpa, combinar encontro, perguntar a hora? Antes que ela se voltasse, partiu sem se despedir. (TREVISAN, 2008, p. 21)

O conto encerra com Nelsinho, após lavar as mãos sujas de sangue da moça (tanto uma evidência de que ele tirou-lhe a virgindade, quanta referência bíblica ao ato de isentar-se da culpa), absolvido do que é chamado sarcasticamente de “incidente na loja” pela parcialidade do narrador, agradecendo satisfeito a Deus – “Obrigado, Senhor”.

É nesta construção narrativa cúmplice de um protagonista amoral e seu ato hediondo que se estabelece o grotesco, e em *Incidente na loja* ele se encontra precisamente no limiar entre humor e horror; para qual dos lados da balança irá pender, cabe apenas à recepção individual do leitor. Também é interessante ver como um autor não precisa seguir a tendência de Poe, Lovecraft ou Álvares de Azevedo de se criar o tom através do emprego de palavras que maximizem o terrível; na narrativa de Trevisan, o horror é evidenciado pelo contraste entre a ação vil de Nelsinho e o modo condescendente, em uma falsa tentativa de redimir-lhe os atos, com que o narrador o trata.

Não podemos dizer que encontramos sobrenatural, entretanto, em ambos os contos mencionados, apenas referências obviamente alegóricas. No fim das contas, Trevisan *naturaliza* o vampiro, conforme ele é desnudado de seus atributos sobre-humanos, restando-lhe apenas o que ele representa, o desejo sexual. Se sexo é tabu, ocasionalmente, como visto anteriormente nos trechos mencionados de Cohen, o monstro torna-se uma maneira de expressar livremente fantasias agressivas e socialmente inaceitáveis; todavia, o grotesco de Trevisan nega esse artifício, tornando a fantasia sexual algo horrível e monstruoso ao naturalizá-la como ato de violência.

Os demais contos de *O vampiro de Curitiba* não apresentam mais referências não-naturais significativas, com notável exceção do último, *A noite da Paixão*. Em plena sexta-feira santa, Nelsinho percorre as vazias ruas da cidade em busca do de sempre – gratificação sexual. A falha em encontrar uma parceira para o ato o leva às raias da blasfêmia, e ele se dirige até uma igreja, onde diante do “velho Cristo” em sua cruz, vocifera em protesto: “Por tua culpa, Senhor, todos os bordéis fechados. Pomposa boneca de cachinho. Falas de sangue, ó Senhor, e não sangras” (TREVISAN, p. 100). Logo a seguir, uma dama vestida em roupas de couro se aproxima dele, e sem qualquer jogo de sedução, Nelsinho e a mulher misteriosa (como é mais tarde esclarecido, uma prostituta) dirigem-se a um estabelecimento, e apenas lá, dentro do quarto, o “herói” descobre que a fêmea tão desejada é, na verdade, “banguela”, sem “nem um dente entre os caninos superiores” e de “carne rançosa”. Mias do que meramente feia, seu aspecto terrível permite que ela assuma

o controle neste encontro, do qual ela usa conscientemente; “Diante da penteadeira, a bela admirou a imagem grotesca do poder e da glória”, seu próprio reflexo. Invertem-se os papéis; a mulher se assume uma figura monstruosa, enquanto o protagonista, tornado presa, revela-se subitamente um cristão fervoroso: clama a Deus, implorando por piedade (“tereí de beber, ó Senhor, deste cálice?”) e tenta invocar em seu algoz feminino o medo da justiça divina (“Castigo dos céus. A noite santa. O amor é maldito”), sem o menor sucesso. Em reação, a mulher-monstro revela um olhar “frio e perverso que, a uma palavra indiscreta, se incendiaria de fúria”, o qual intimida o outrora vampiro curitibano a não recusá-la.

- Te morder todinho.
- Faça isso não – suplicou, espavorido.
- Tirar sangue!

(...) Nelsinho abriu-se em sorrisos – eis o homem! (...) Ela puxou-o pela camisa e, à sua mercê, voltou a cavalgá-lo, sela nova rangendo. Ao retirar o casaco, a desgraçada fedia que era uma carniça. Inclinou-se sobre ele, o cadáver no chão velado pela última carpideira.

- Teu corpinho feito para o amor?
- Esta noite, minha filha, o amor é pecado. Esta noite ele gera monstros.

- Tem a lábia do diabo.

- Tu o disseste – e entregou-se ao sacrifício. (TREVISAN, 2008, p.

103)

Incapaz de escapar, Nelsinho tenta se esquivar como pode, mas pouco pode fazer durante os avanços da mulher-monstro, a não ser apelar à divina instância, com frases e atitudes que parodiam o calvário de Jesus: brada “Que seja feita a sua vontade, Senhor, e não a minha” quando ela enfia sua língua na orelha dele; ao pedir para se refrescar do suor, enxuga-se em um “sudário viscoso”; ao ter suas resistências totalmente vencidas, pergunta “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?”, até que “Em cheio a ventosa obscena, ó esponja imunda de vinagre e fel – está consumado”. O protagonista evita testemunhar “a careta diabólica de gozo”, e foge enquanto ela começa a se vestir. O barulho vindo da torre – sinos – anuncia o fim do suplício, e Nelsinho anuncia-se inocente perante Deus.

Naturalmente, o caso do grotesco deste conto é o mesmo de *O vampiro de Curitiba* – o cômico, o patético, especialmente ao inverter os papéis estabelecidos para a personagem recorrente do livro, Nelsinho. E a adição de elementos religiosos não é novidade na narrativa de Trevisan – em *Vampiro de Curitiba*, por exemplo,

Nelsinho por várias vezes apela a Deus, e por vezes refere a si mesmo usando termos como “pecador” e “um pobre cristão”. Mas, em *A noite da Paixão*, o humor profana o discurso sagrado da religião, ao associar os momentos finais de Cristo com a cópula monstruosa. Livre de qualquer moralidade, Dalton Trevisan consegue ir muito além do satanismo ultra-romântico na plasmação do grotesco.

Finalmente, ainda cabe um questionamento sobre a naturalização do sobrenatural em **O vampiro de Curitiba**. Poderia o oposto ser afirmado também – seria o natural tornado algo anormal, abjeto ou ridículo? Esta pergunta é ainda mais válida no caso de *Debaixo da Ponte Preta*. Uma narrativa em terceira pessoa, fragmentada em vários relatos, como em depoimentos policiais. O conto retoma exaustivamente o estupro de Ritinha da Luz, conforme o depoimento de cada um dos envolvidos: três soldados, Alfredo, Durval e Pereira; um foguista, Miguel, e dois menores, Sílvio e Nelsinho (curiosamente, os estupradores praticamente permanecem no anonimato, uma vez que o sobrenome deles é sempre “de Tal”, exceto Pereira, o qual não tem o primeiro nome revelado). Os detalhes sempre mudam, de maneira a refletir a perspectiva de cada personagem envolvida, mas o abuso sempre está presente – o ato torna-se protagonista neste conto – e é descrito por repetidas vezes, sempre através da frieza e banalidade do depoimento. Ritinha foi “violada por cada um de cada vez” e “desfrutada”, o foguista “agarrou a desconhecida, retirando-lhe a roupa e com ela mantendo relação, embora à força”, os menores “se serviram da negrinha”, cada soldado “abusou da pequena”... A cada relato, o estupro é narrado sobre outro olhar, através de um narrador sempre indiferente, mais preocupado em colher dados. Aqui percebemos a sedimentação das instituições tecnicistas, objeto de deslumbre para João do Rio. Dalton Trevisan elabora as cenas de horror através de uma linguagem absolutamente determinada cuja brutalidade, agora objeto de categorização, opera enquanto forma e índice certa normalidade, regulada pelas pontuações secas dos depoimentos. A inversão da culpa do estupro é simetricamente invertida a ponto de se tornar absolutamente banal para os participantes.

Wolfgang Kayser, no seu já referido trabalho, declarou que “o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)” (p. 159) e que “as configurações do grotesco

são um jogo com o absurdo” (p. 161). Portanto, ao repetir incessantemente o estupro de uma mulher, e ao narrá-los sempre de maneira fria e distante, não estaria Dalton Trevisan *alheando* o nosso próprio mundo? Não estaria ele jogando com o absurdo com que lidamos com os aspectos mais terríveis de nossa existência?

3.4 Problemas de identidade: Ivanir Calado

As gerações das *pulp magazines* (se é que podemos chamá-las assim) brasileiras trouxeram um novo interesse, e desta vez ativo, em trabalhar com o horror como efeito. Impulsionados pela influência que autores como Poe, Lovecraft, Ambrose Bierce, Richard W. Chambers e demais tiveram no que veio a se identificar como ficção especulativa, autores brasileiros buscam converter o horror de ficções de língua inglesa para a produção nacional. Da mesma maneira que a ficção especulativa, não foram poucas vezes que o resultado ficou abaixo do ideal, mesmo para os padrões da literatura popularesca – que dirá da literatura como obra de Arte.

Roberto de Sousa Causo trata da produção de contos de ficção especulativa nos quais o horror se manifesta de uma maneira geral em *Protoficção especulativa*, primeiro capítulo de seu livro já referido. Segundo o mesmo, percebe-se que um grande número dos contos que se prontificam a manipulação desse efeito “se encontra amarrado pelo clichê ligeiro, altamente visível (e previsível) do horror” (CAUSO, 2003, p. 103). Isso é explicado, segundo o mesmo, pela necessidade de criar efeitos de clima e atmosfera no conto, o que faz com que seja “natural então (embora inaceitável), que os escritores forcem a mão sobre a linguagem, que deve criar o clima sombrio e a atmosfera para o horror, caindo seduzidos pelo clichê” (p. 112).

Reportando à produção ficcional estrangeira (em especial a norte-americana), Causo constata que, para evitar a repetição das mesmas fórmulas de sempre:

(...) O horror se voltou para o cotidiano, disposto a assumir a função de um espaço metafórico para os horrores mais reais que caminhavam em nossas ruas. (...) Uma das formas modernas de horror é a *dark fantasy*. São narrativas que partem de um cotidiano contemporâneo, onde a primeira vista nada ocorre fora do normal. Paulatinamente um elemento fantástico – mágico, sobrenatural ou até mesmo pertencente aos

temas da ficção científica – se intromete e vai construindo uma atmosfera de horror. Nesse contexto, o horror se torna uma outra forma de contemplar a realidade imediata através de um espelho distorcido, no qual a violência, o absurdo ou o inesperado inerente à vida moderna surge sobre uma forma identificável. (...) E muitas vezes essa reflexão assume a forma do mal que convive conosco, em nossos interiores, enquanto em outros momentos é uma força exterior de corrupção e de uma alteridade incomunicável, lembrando o “horror cósmico” proposto por Lovecraft. (CAUSO, 2003, pp. 101-102)

Entretanto, ao pensarmos nestes parâmetros, não poderíamos dizer que o mesmo pode acontecer com o conto de horror tradicional, nos moldes de Poe? Boa parte deles também apresenta um distanciamento cada vez maior do real para o sobrenatural. Talvez – e isso sim faria sentido – podemos afirmar que novos autores têm buscado outras maneiras de se compor seus contos, absorvendo novas influências, tanto na literatura como até mesmo do cinema – e o fazem com as bênçãos de Poe, que louvara a originalidade como a maior das virtudes para o autor desse tipo ficcional –, mas todos acabam manipulando o efeito no seu leitor; do contrário, eles não seriam contos de horror. Além disso, seria a solução simplesmente nos adequarmos aos moldes americanos, fazendo ocasionais adaptações para que a produção se torne mais “verossímil”? Tal percepção deixaria muitas pontas soltas, sem falar no risco de esvaziar por completo eventuais inovações que partissem dos próprios autores, sem necessariamente reportar a conceitos de outras tradições.

Adiante, Causo louva alguns autores nacionais, dos quais “alguns romances bem recentes têm combinado a *dark fantasy* a um *ethos* genuinamente brasileiro” (CAUSO, p. 119). Um deles seria o autor Ivanir Calado, o qual escreveu romances como **A mãe do sonho** e **Mundo de sombras: o nascimento do vampiro**. Ele também destaca a *noveleta*²⁸ *Tia Moira* (1994, posteriormente publicada em uma coletânea em 2010) como exemplo de boa produção, por sua suposta fusão de mitologia grega, telenovela como símbolo da cultura local e o “*ethos* da classe média brasileira” (CAUSO, 2003, p. 120). Contudo, isso seria o bastante para que uma produção ficcional seja louvada?

²⁸ Termo empregado para designar um o que se entende como “romance curto”. Na verdade, como se pode constar no próprio fato de que **Tia Moira** é republicado em uma coletânea de contos do autor, também poderíamos dizer o mesmo de um conto cuja extensão seja um pouco mais longa.

Por mais que a ideia em si seja arriscada – afinal, a telenovela é provavelmente o símbolo maior que temos para o kitsch brasileiro. Mas existe também um potencial de questionamento do próprio papel da leitura diante dos folhetins televisionados e devidamente adequados a uma população sem o hábito da leitura – afinal, como dito por José Paulo Paes em *Por uma literatura de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)* no seu livro **A aventura literária**, a vitória da televisão sobre a indústria do livro “foi talvez devido à circunstância de ter chegado cedo a um país onde o livro chegou tarde” (PAES, 1990, p. 36). E:

(...) não é difícil entender a lentidão com que se amplia o mercado de consumo de um bem cultural como o livro num país com alta taxa de analfabetismo como o nosso. Se o livro continua indispensável como instrumento de saber e de cultura, perde de longe para a televisão como meio de entretenimento. Antes que houvesse tempo de a nossa tardia indústria do livro implantar no grande público o gosto e o hábito da leitura, veio a televisão roubar-lhe a maior fatia do bolo. Para ser fruído, o livro, mesmo de entretenimento, exige um mínimo de esforço intelectual, dispensável na imagem falada do vídeo. (PAES, 1990, p. 36)

Assim sendo, pode ser proveitoso relevar – ao menos a princípio – qualquer tendência ao kitsch (ou, como Eco retomou igualmente, o midcult²⁹), uma vez que ela pode conter certa tendência à paródia. O conto, narrado pelo filho mais velho da casa, aborda uma típica família de classe média que, desde antes da narrativa iniciar, tem apresentado problemas com uma dos seus integrantes, uma tia solteirona (a personagem-título) que reage a telenovelas como se elas fossem um retrato totalmente fidedigno da realidade, ao ponto de se chocar com atores que fizeram papéis anteriores ressurgirem em novos. Mas o narrador suspeita que o que incomoda os familiares seria o fato da tia conseguir prever com a mais detalhada e perfeita exatidão o que aconteceria nas novelas – o sobrenatural se manifesta para iniciar o alheamento do mundo.

(...) tia Moira era capaz de dizer qual era o brinco que a atriz usaria, quem estaria em uma determinada cena, quem entraria por uma porta, coisas banais que nunca são publicadas numa resenha de jornal. Eu suspeitava que a preocupação de mamãe era outra: tinha medo de que tia Moira começasse a ter premonições também sobre a realidade. E mamãe

²⁹ Midcult seria a produção mediana, que consegue se distanciar do kitsch, mas ainda estaria muito longe da literatura como objeto de Arte; termo também abordado por Eco no já referido *A estrutura do mau gosto*.

se apavorava à simples menção de coisas de outro mundo. (CALADO, 2010, p. 60).

À medida que o conto se desenvolve, e o narrador-protagonista tenta se aproximar mais da tia – até perceber que, de alguma maneira, a loucura dela começa a tomar proporções divinas, pois suas expectativas começam a mudar a novela das seis, e esta, por sua vez, começa a encontrar ecos na vida dos membros da família; o protagonista dela tem praticamente o mesmo nome do narrador (de “Carlo” para “Carlos” não há quase diferença), ambos se apaixonam por uma mulher chamada Rita, a mãe do núcleo familiar da novela persegue a tia (referência óbvia a matriarca da casa e Moira) porque esconde um caso com um homem mais novo... Todos os clichês de telenovela encontram-se presentes, mas eles são estranhados pelo narrador, pelo próprio absurdo e falta inerente de verossimilhança que carregam. O encontro do narrador com a mulher com que se apaixona materializa bem este estranhamento:

Procurei mais alguma coisa para falar, mas era como se alguém, ou alguma coisa, estivesse controlando os meus sentimentos, jogando com emoções que eu nunca havia experimentado. Um negócio esquisitíssimo (...).

Enquanto espalhávamos os livros, tentei identificar a sensação de déjà-vu. Aquilo já havia acontecido antes, mas eu não sabia quando. Misturada a este sentimento, havia uma coisa que me perturbava acima de tudo; eu estava apaixonado. E, mais absurdo ainda, era paixão à primeira vista.

Lutei com todas as forças para manter a sanidade. Eu não acreditava em paixões, não acreditava que uma pessoa pudesse ser arrebatada por outra para além da lógica racional. A não ser em ficção (...). O déjà-vu me jogou para o espaço. Aquela era a cena que eu tinha visto no dia anterior, na novela das seis (...). Mas a realidade parecia envolta em plástico leitoso (...): agora o mundo ia sendo oculto por uma névoa densa, até restar apenas Rita, e um zumbido forte nos meus ouvidos. (CALADO, 2010, p. 74)

Existem muitos momentos de uma plasmação poderosa do grotesco no conto, e durante boa parte da narrativa, apesar de certo caráter cômico devido a sua natureza paródica, as tensões mantêm-se em suspenso. O momento em que o narrador compra para sua tia uma caneta estranha, que não consegue identificar, apresenta uma atmosfera de outro mundo, conforme ele estranha o vendedor que tenta convencê-lo.

(...) me lembrei do pedido estranho de tia Moira. Um presente. Mas que presente eu poderia comprar àquela hora da noite?

Olhei em volta, procurando alguma ideia.

Seu Omar, o baleiro que sempre ficava junto à porta – e que pra mim era uma figura indissociável paisagem – fez um sinal. (...) Ele fez um ar conspirador e puxou uma caixa de sob as barras de chocolate.

- Acho que vai gostar disso daqui.

(...) Eram canetas, na certa contrabandeadas do Paraguai. Normalmente eu teria dado de ombros, agradecido e entrado no cinema sem nem mesmo perguntar o preço, mas os olhos brilhantes de tia Moira me vieram à lembrança.

Como se quisesse aproveitar o momento de indecisão, Seu Omar pegou uma caneta dourada e cheia de florzinhas vermelhas, e balançou-a diante do meu rosto. (...) Ele riu mais uma vez, e eu me recusei a imaginar que tinha visto o mesmo tom zombeteiro que tia Moira vinha utilizando ultimamente. (CALADO, 2010, pp. 68-69)

Esta caneta, que o narrador não consegue reconhecer, feita com “símbolos totalmente desconhecidos”, será o objeto com que a tia escreverá mais adiante uma carta para os produtores da novela das seis, exigindo certas alterações no roteiro – e esse mesmo roteiro terá efeito na vida dos personagens, para desespero do protagonista.

Entretanto, infelizmente quando o conto começa a se aproximar do final, Calado – pela própria resolução da trama e através da voz do narrador – acaba reduzir um pouco as tensões geradas pelo grotesco do conto; a multiplicidade de leituras dos elementos sobrenaturais é consideravelmente diluída no momento em que o protagonista aproxima sua tia às entidades do destino da mitologia.

Os gregos acreditavam que o destino era obra das Moiras (...). A primeira criava o fio da vida. A segunda tecia, tramando todos os acontecimentos, alegrias e tragédias. A terceira cortava, determinando a morte.

Fico imaginando se os nomes que as pessoas recebem ao nascer influenciaram seus atos. Ou talvez seja o contrário, e Tia Moira tenha recebido este nome exatamente para ser uma projeção das entidades gregas que, por um capricho inexplicável, surgiu em nosso mundo cotidiano. De qualquer maneira, ela já havia passado pelos dois primeiros estágios – Moira fiandeira e Moira tecelã. Eu não queria pensar no terceiro: o arremate e o corte do fio da vida. (CALADO, 2010, p.89)

Naturalmente, o próprio nome da personagem já coloca essa associação em evidência; entretanto, não fosse o trecho acima, caberia apenas ao próprio leitor ligar esses dois elementos, e isso não necessariamente invalidaria outras associações – a caneta, por exemplo, poderia se associar ao ato autoral do

escritor/roteirista, enquanto o protagonista se assusta com reconhecer-se como mero personagem fictício.

Apesar dessa redução na tensão imaginativa, o conto consegue manter sua tensão através do seu caráter de metalinguagem, conforme ele se confunde entre novela e vida, e o protagonista percebe que sua vontade não importa, ele deve seguir o que foi escrito para ele. A realidade assume a sua plena artificialidade no final, quando, após o término da cerimônia do seu casamento na igreja (outro clichê de telenovela), narrador consegue observar, num crescente de medo e antecipação, os créditos de sua vida subindo pelos céus, enquanto todos os demais ao seu redor sorriem e acenam para uma câmera invisível, “despidos da personagem”, até que a palavra “FIM” ergue-se sobre o sol, e tia Moira corta o fio da vida do mundo.

Tia Moira, por um lado, tem uma trama original e, especialmente, significativa para seu próprio gênero, especialmente ao considerar a superioridade de alcance de público consumidor que o entretenimento da televisão possui sobre o livro, além de sua fórmula fácil e extremamente artificial. Se pensarmos no conto como literatura de entretenimento, podemos constatar que funciona perfeitamente como um belo exemplo, de qualidade – e de certa maneira põe em cheque o que Paes afirmou sobre esse tipo de literatura apenas lisonjear o leitor. Isso tornaria o conto em “literatura como objeto de Arte”? Ou a diluição do grotesco em algo um pouco menos aberto mantém a obra no *midcult* do qual falou Eco? De qualquer maneira, seguindo os preceitos dessa pesquisa, em especial o princípio do grotesco de Wolfgang Kayser, é uma pena que o conto não mantenha suas incertezas até o final. Pois se o plasmador do grotesco em algum momento imprime sentido a sua narrativa (ou permite que isso aconteça), o grotesco perde parte de sua força e impacto. A própria referência às deusas gregas do destino (as Moiras) ficaria impressa no nome do conto e sua antagonista, mas se Calado não se esforçasse em dissolver tal alusão, ela poderia manter-se em suspensão durante o conto, recusando a categorização imediata. Originalidade é com certeza uma virtude importante (e ela é farta no conto), mas também o processo de sua composição se ocupa de criar o efeito – Poe continua muito atual na compreensão do horror.

Uma curiosidade final sobre *Tia Moira*: sua reedição foi incluída na coletânea nomeada **Anjos, Mutantes e Dragões** – nome evidentemente de apelo editorial e popularesco, visando um público consumidor de literatura de entretenimento; talvez uma escolha adequada no sentido puramente comercial, mas uma má escolha para seus contos, em especial o analisado, pois já conduzem para um pré-julgamento de kitsch literário. Na sua introdução, o também escritor Sylvio Gonçalves aproxima o livro da literatura juvenil, onde ele afirma ser nela que “[Calado] se liberta dos preconceitos editoriais que atacam os nossos autores à literatura *mainstream*” (GONÇALVES, 2010, p.10). Seria justo associar *Tia Moira* com literatura infanto-juvenil? Se seguirmos os princípios mais básicos desta e a composição do conto, fica evidente que não.

Lúcia Cademartori, com o objetivo de compreender melhor a literatura infantil, analisou três produções textuais: *Reconhecimento e Ingratidão* (em **Contos para a infância**), de Guerra Junqueiro, *Aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, e *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll³⁰. Em sua análise, a escala de excelência literária sobe conforme a criança pode interferir ou aderir a obra por identificação; em nada no primeiro caso (devido a seu discurso extremamente moralista e paternalista, consideravelmente no segundo e plenamente no terceiro, graças “à polifonia, à ambiguidade e ao relativismo” (CADEMARTORI, 1986, p. 30). Mas, usando os mesmos princípios, o que há de juvenil (e, para delimitarmos mais, entendido o adjetivo como ligado à adolescência) em *Tia Moira*? Quase nada, seguindo o princípio de adesão – afinal, o protagonista é um universitário nos seus vinte anos, ansioso para um dia sair de casa, e que se envolve com uma mulher ao ponto de se casar com ela; esses temas dificilmente são conflitos pelos quais um adolescente passa. Onde está sua identificação, portanto?

Naturalmente, isso não significa que o conto não possa ser lido pelo público juvenil; porém, o mesmo poderia ser dito sobre Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft, e em momento algum eles são categorizados como literatura específica para tais consumidores. Portanto, fica evidente um dos grandes problemas que a autodenominada ficção especulativa enfrenta – não encontrando respaldo ou

³⁰ Mais especificamente em *A questão do adjetivo*, in **O que é Literatura Infantil**, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986

público, ela tenta sobreviver como pode, encaminhando-se para um público jovem por mera questão de sobrevivência. Esta confusão entre ela e a literatura infanto-juvenil acaba sendo um desserviço a ambas, que são avaliadas erroneamente como meras rupturas com o padrão naturalista (portanto, literatura “adulta”, madura, objeto de Arte). Ainda que equivocada, a generalização de José Paulo Paes vista no segundo capítulo encontra eco no caso da produção brasileira.

3.5 Do pastiche ao grotesco: Carlos Orsi

Outro autor da segunda geração das *pulp magazines* no Brasil, Carlos Orsi tem sido um autor bastante ativo e conhecido entre os entusiastas da ficção especulativa; publicou boa parte de seus textos ficcionais em fanzines e revistas especializadas (como a já mencionada *Issac Asimov Magazine*, assim como *Somnium* e *Terra Incógnita*), além de alguns romances e três livros de contos. Recentemente participou de uma coletânea de contos que homenageiam Robert W. Chambers (**Rehearsals for Oblivion**, lançada por ora apenas em língua inglesa), e vem se dedicando mais a obras de ficção científica. Sua produção apresenta tanto as os lugares- comuns neste tipo de produção quanto ocasionais impulsos que contêm potencial para expandi-las para algo além.

Um dos seus primeiros livros foi **Medo, Mistério e Morte** (1996), lançado pela Editora Didática Paulista. Mais uma vez, para se encontrar espaço editorial, o escritor de ficção especulativa busca a literatura infanto-juvenil, quando em muitos dos casos sua obra não tem nada relacionado à tal designação. Causo comenta o livro em seu já referido **Ficção Científica, Fantasia e Horror** no Brasil, acusando os contos de Orsi não serem muito além de pastiches da obra de H. P. Lovecraft.

Neles [seus contos] temos antigas raças e antigos horrores cósmicos, livros antigos com estranhos códigos para reviver os mortos ou para invocar antigos e inenarráveis monstros. Em várias ocasiões Martinho é capaz de converter os excessos lovecraftianos à realidade brasileira, cercando-os com alusões indígenas ou ao futebol ou a cultos *new age* (...), mas quase sempre a sua linguagem soa fora de tom e seus efeitos baratos. (CAUSO, 2003, p. 110)

Entretanto, mostrando certo conhecimento sobre outros trabalhos do autor, Causo conclui que “Orsi está melhor quando se afasta da influência de Lovecraft” (CAUSO, 2003, p. 110) ³¹.

De fato, **Medo, Mistério e Morte** sofre não apenas do mal do pastiche, mas do *kitsch*. É exatamente o caso do conto inicial, *A maldição do Ang Mbai-Aiba*. Ambientado na Serra do Japi, a trama da história gira em torno de alegados “fragmentos de textos jesuíticos da época da colonização, trechos de um suposto manual de feitiçaria indígena” (ORSI, 1996 p.5). Esta temática de livros malditos e conhecimento proibido foi já muito explorada por Lovecraft, com o seu famigerado *Necromicon*, e Robert W. Chambers e *O Rei de Amarelo* (*The King in Yellow*), uma peça fictícia cuja leitura vitimaria uma pessoa a ser visitada por uma entidade malévola, do mesmo nome.

Se apenas esta referência estivesse presente, teríamos apenas um recorte paródico que um autor fez de outro – nada grave ou depreciativo para a obra. Mas Orsi tem muito do rebuscamento de Lovecraft contaminando sua composição – e pelo menos sessenta anos de diferença entre ambas as produções –, o que já denuncia o elemento *kitsch*.

Pelo Japi passaram os bandeirantes, vindos da então provinciana São Paulo. No Japi, travaram-se batalhas entre o primeiro invasor da serra, o índio, e **seu sucedâneo**, o português. (...) Às vezes, o Japi é aberto a excursões ecológicas, grupos de ciclistas e casais de namorados. Mas esses **lapsos de liberalidade** nunca duram muito. (ORSI, 1996, p. 03, grifo meu)

Esta linguagem empolada manifesta-se em vários momentos do conto, tornando-o extremamente artificial. Ademais, além do rebuscamento exacerbado, o livro absorve muito da linguagem cinematográfica de filmes do gênero, com seus zumbis saindo da terra e atacando pessoas. O grotesco do conto acaba se distanciando do *re-readable* do qual Kayser recomendou, pois não passa do susto fácil. E ainda neste sentido ele apresenta alguns problemas: por mais que o conto inove em romper com algumas suas convenções – o protagonista morre logo no começo, e torna-se um morto vivo – a tensão entre ele e seu antagonista não é

³¹ Vale a pena lembrar que tanto Causo quanto Orsi escreveram para a **Isaac Asimov Magazine**, o que explicaria o conhecimento do primeiro sobre a obra do segundo.

muito desenvolvida, o momento em que ele “desperta” para todo seu poder é um tanto breve, além do caráter insólito do final devido às próprias figuras de linguagem narrativa, no qual todos os personagens se unem no seu estado de morte, preparados para espalhar o mal do “Ang” pelos arredores, e a transposição dos limites da ameaça é anunciada da seguinte maneira: “Em seu interior [do carro] cinco cadáveres gozavam as delícias do ar condicionado, e um deles trazia um livro sobre o colo” (ORSI, 2003, p. 21). Isso acaba levando, como disse Causo, a mais um pastiche do horror do que seu efeito em si. Kayser já observou como o horrível e o risível estão muito próximos, e, neste caso, a mistura de um e outro no processo de construção do conto pode acidentalmente reduzir ambos os aspectos, como aparenta ser o caso de *A maldição do Ang Mbai-Aiba*.

Mas existe um exemplo interessante, onde Orsi é capaz de tanto aceitar como subverter, simultaneamente, a construção da composição lovecraftiana – a qual, por sua vez, tem suas bases na criação de impressões de Poe. Trata-se do conto Baal-Zabub, originalmente publicado em fanzines e em *web pages* obscuras de aficionados³². Talvez liberto das amarras da publicação editorial, que precisa fazer-se vendável, o autor consegue um conto de forte apelo visual que não é apenas re-readable, mas que prossegue com a reinvenção do conto; onde a realidade já se origina alheada - ao leitor cabe apenas, passado o choque inicial, tentar encontrar algum sentido na loucura já dominante.

A primeira parte do conto, auto-denominada *A Experiência*, apresenta um narrador-personagem totalmente abjeto e enlouquecido, em um estranho rito no qual moscas são atraídas para o que ele chama de “experiência”:

Bem, o fato é que tenho uma experiência rolando. Desenhei linhas orgânicas (“trilhas”, como as chamo) nas paredes deste quarto. “Orgânicas”? Que porra é essa? É o seguinte: uso principalmente mel, fezes (as minhas; e só fezes. Urina, nunca. Isso é importante: urina, nunca) e sangue (do meu, também). Consigo o sangue mordendo os dedos. Não a polpa carnuda, mas aquela parte mais escura, bem onde a unha entra debaixo da pele. Sangra que é uma beleza. Um dedo a paleta, o outro, o pincel. Perfeito!

(...) Eu as observo. Estudo. Às vezes mato uma ou outra, às vezes acabo com uma caralhada de uma vez só, usando minha língua, veneno

³² Neste caso, falamos da edição 77 da revista *Somnium* e de uma página eletrônica atualmente indisponível, *O Turno da Noite*, respectivamente. Entretanto, não é difícil encontrar a divulgação do conto em fóruns de discussão e sites de relacionamento.

ou uma navalha. Mas as outras, as sobreviventes, elas simplesmente não ligam. Não sabem o que eu faço. Elas nem se tocam, quer dizer, elas não me notam. Não sabem que estou aqui. Eu as alimento, eu as mato, às unidades ou às centenas, e elas nem sabem que existo (ORSI, 2000)

Os insetos são uma grande fonte de aflição para anônimo narrador; ele insiste em tentar compreendê-los e, por mais que consiga deter o poder sobre a vida e a morte deles, sua incapacidade de estabelecer qualquer comunicação incomoda-o profundamente; tentando assumir a função de “Belzebu, Baal-Zabub, demônio, Senhor das Moscas” (ORSI, 2001, p.01), como um deus a tentar compreender suas criaturas.

Será que as merdinhas sabem que estão morrendo, ou como estão morrendo? Faz diferença pra elas se é com navalha, veneno ou meus pobres dentes podres? Elas distinguem um fim do outro?

Elas têm olhos escuros, opacos e não piscam. Então, não dá pra dizer. Mas continuo olhando. Tem vezes em que uma das moscas deixa as trilhas e vem até mim. Pousa em meus olhos e bebe lágrima. Então, se eu permitir, a mosca volta pra parede. Às vezes eu deixo. Às vezes, eu mato. Nenhum padrão. Nenhuma razão. Mero capricho.

Será que as que bebem e vivem aprendem alguma coisa? Compreendem melhor o mundo? Passam por um êxtase místico?

Quem pode dizer? (ORSI, 2000)

Este processo de construção destoa em muito do que já se tornou tradição (ou clichê, pela perspectiva da originalidade) nos contos de horror, nos quais o mundo do conto – geralmente aproximado do nosso – começa a lentamente tornar-se estranho. Em *Baal-Zabub*, o conto já se assume como *grotesco* desde o primeiro parágrafo. Durante toda a introdução, imagens repulsivas de dejetos, sangue e moscas – o doentio, o contagioso e os aspectos mais vis da existência. O que provavelmente causa o *alheamento da realidade* no leitor é esta tensão entre as imagens e as reflexões do narrador, a sua busca por uma elevação chafurdando no sujo e infecto.

Parte dos problemas detectados anteriormente faz-se ausente; não se encontra mais traços do rebuscamento artificial de antes. Claro, seu meio de criar desconforto é um jogo arriscado, já que ele explora os limites da vulgaridade num texto. E ainda faz-se necessária outra indagação: ainda que a loucura com que o narrador conduz sua experiência seja horripilante, ao subverter o esquema de

criação de efeito, o qual leva o leitor ao tom desejado, teríamos outro efeito diferente do horror?

Na segunda parte, *O artista*, o narrador apresenta-se por seu ofício, o que ele chama de “Criador Pictorgânico”, pois trabalhava com a manipulação de imagens de exames médicos e similares.

Bom, como quase todos os verdadeiros artistas da história antes de mim, eu usava imagens do corpo humano como matéria-prima - mas não o modelo nu, o rostinho bonito (ou feio), o braço musculoso, a mão esticada em busca do toque de Deus. Nada disso. Eu usava imagens processadas por equipamento médico, imagens lindas, em explosivas cores primárias, dos interstícios do corpo humano. Figuras produzidas por computador, radiação, sonar, até mesmo luz ordinária. Eu faria a justaposição da imagem surrealista do ultra-som de um embrião a sua foto, as vértebras ainda visíveis brilhando através da pele, da carne translúcida (e transônica). Eu faria a justaposição, veja bem, dessas imagens à da tomografia computadorizada do cérebro de um adolescente a poucos instantes de seu primeiro orgasmo, uma imagem que é como uma couve-flor atômica, quebrada, explodida. E, ao lado disso tudo, uma simples chapa de raios-X de um fêmur quebrado, ou órbita vazia de um crânio sorridente, sim por que não, por que, numa situação dessas, evitar o clichê? (ORSI, 2000, p. 03)

O que resta para o artista em tempos modernos, suspensa a sua busca imitativa pelo belo? Todo o resto. Mas neste caso, a arte se origina em objetos não apenas tradicionalmente banais – no sentido de trivialidade da palavra, uma vez que eles têm uma função meramente utilitária – mas retratos corpóreos desnudados da nossa tradicional ideia de representação. Raios-X, ultra-som, tomografia – estas imagens fragmentadas de partes do corpo humano, que apesar de seu caráter científico não nos representam com ideal. É neste espaço vazio que o artista do conto re-encontra com a Beleza.

Após alguns trabalhos, o narrador acaba descobrindo o grande tema de suas obras: a doença. Suas colagens começam a receber nomes muito objetivos, como “*Fractura. Pneumonia. Parkinson. Lepra*”. Até que parece encontrar inspiração para sua grande obra prima, e decide trabalhar o Câncer. E, no momento em que realiza o que seria a sua maior obra, o artista encontra-o papel de Baal-Zabub; através de sua arte, sua realidade é alheada, e ele percebe o caráter grotesco do mundo.

Eu estava usando o computador pra fazer a justaposição de imagens de tumores bastante diferentes entre si, e de fontes bem diferentes, também. Havia radiografias da África, tomografias de pósitron da Europa, montes de imagens de computador experimentais dos States.

Havia cânceres de pulmão da Itália e da Croácia que pareciam chifres de bodes e bois, cânceres de fígado do Brasil, da Austrália, e cancros de pele da Noruega e de Portugal que eram como aranhas famintas, formiguinhas inocentes e escorpiões prontos pra dar o bote; havia serpentes dormindo em seios da África. Nuvens de tempestade acumulavam-se no interior dos cérebros de mulheres mexicanas e nos intestinos de alguns poucos israelitas. Lindas flores brotavam de ossos árabes e pele venezuelana.

E a questão é... a questão, a coisa fantástica - Dá pra ver? - é que todas as imagens encaixam. (...) As coisas crescendo dentro de cada um daqueles pobres coitados eram, na verdade, apenas partes de uma Coisa maior. Um padrão que só eu podia ver. Um monstro, se você preferir (...) incubado em padrões de câncer e dor e de morte. A Coisa transcende as dimensões (...). Está nascendo de nós, tenho certeza. Desde o início dos tempos essa Monstruosidade está vindo de nós, um órgão de cada vez, talvez uma célula a cada milênio. E quando a tarefa estiver completa... Então, o quê? (ORSI, 2000)

Na última parte do conto, A perspectiva, o artista explica, finalmente, os motivos para seus experimentos repulsivos com moscas. Considerando o que foi abordado anteriormente por Kayser, este poderia ser um momento em que o grotesco cai por terra, devido à sua justificativa – não mais sendo um jogo com o absurdo, uma vez que ele faz sentido. Entretanto, as palavras finais do narrador lançam uma incerteza sobre tudo que foi dito:

E, se uma mosca puder realmente me ver, então eu posso ver a Coisa Antiga. Se eu puder me tornar real para a mosca, então a Coisa Antiga será real.

E eu não estarei louco. (ORSI, 2000)

Assim, o conto se encerra entre razão e loucura, real ou delírio. Todas as características do gênero fantástico. E seu grotesco não se esvai, uma vez que a possibilidade de suas visões serem frutos da demência.

Orsi consegue subverter seus pastiches anteriores, encontrados em **Morte, Medo e Mistério**. Ainda podemos ver alguma influência de Lovecraft, mas ela tende a ser mais conscientemente paródica (como em “sou Baal-Zabub, o Grande, mui Grande e Antigo”, ou nas referências à sua entidade fantástica, a “Grande Coisa”). Mas, acima de tudo, ele consegue romper com o modelo tradicional dos contos de horror iniciados por Poe, onde o processo de construção de efeito é feito de maneira lógica e concisa na trama.

Orsi lançou outros contos e livros e – embora livre das dependências passadas –, boa parte deles não aspiram ir muito além da literatura de

entretenimento, (o que, convenhamos, é “direito” de todo escritor). Entretanto, este último conto demonstra que ainda é possível, quem sabe, encontrar trabalhos inventivos e com densidade em nossa produção ficcional popular.

4. Conclusão

- Se agora, em adendo a todas estas coisas, tiver você devidamente refletido na estranha desordem do quarto, teremos chegado a um ponto tal que se podem combinar as ideias duma agilidade espantosa, de uma força sobre-humana, de uma

ferocidade brutal, de uma carnificina sem motivo, dum horrível grotesco, absolutamente extra-humano, e duma voz de tom estranho aos ouvidos de homens de muitas nações e privada de qualquer enunciação distinta e inteligível.

- Que resulta então de tudo isso? Qual a impressão que lhe causei à imaginação?

Senti um arrepio na carne quando Dupin me fez a pergunta.

Edgar Allan Poe,

Após as análises, podemos pensar e entrever no caso dos efeitos das manifestações ficcionais do horror como impressão manipulada. Na literatura brasileira, ele é o meio de expressão de um autor que produz efeitos para afirmar, de uma maneira ou de outra, o triunfo do processo civilizatório: como forma de modernização dos conceitos românticos e da vida burguesa, como percepção da urbanização e higienização da metrópole, percebido nas relações naturais e, no momento mais recente, no horror tornado gênero específico de mercado e sua dificuldade em encontrar um nicho. Mas, além disso, o que concluímos sobre a sua presença aqui no Brasil? Quais as fronteiras e limiares diferenciam a manifestação do horror brasileiro e, por exemplo, o inglês e o norte-americano?

Giorgio Agamben, no livro **Profanações** (2007), retoma em *O autor como gesto* a conferência de Michel Foucault *O que é um autor?*, na qual a produção autoral contemporânea é discutida valendo-se duma citação de Beckett em **Esperando Godot**: “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”. (BECKETT apud AGAMBEN, 2007, p.55) Nessa fala conseguimos encontrar o paradoxo da escritura: por um lado, “a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência”; (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2007, p.55) mas por outro, ainda que no anonimato, alguém proferiu o enunciado, o que afirma sua importância. O autor se afirma enquanto se nega – e isso no horror literário é mais contundente, uma vez que o que sobrevive são os seus efeitos., o gesto deste autor, figura-fantasma dos meandros estéticos.

Assim, o autor como indivíduo real perde sua dimensão simbólica para viver, estar e situar-se “nos limites do texto”. O autor como função redimensiona o papel não só do escritor, mas problematiza os meios de produção e a própria condição de

mímico de imagens saturadas em vertigens da linguagem. O esteta avulta e disso virão as características da função-autor nos dias de hoje:

(...) um regime particular de apropriação, que sanciona o direito do autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos, aos quais correspondem modos diferentes da própria função; a possibilidade de autenticar os textos, constituindo-os em cânone, ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes; e, por fim, a possibilidade de construir uma função transdiscursiva, que constitui o autor, para além dos limites de sua obra, como “instaurador de discursividade” (AGAMBEN, 2007, p. 56).

Quando o autor é despersonificado, a sua palavra não é mais a verdade. O que ele busca, então? Alguns voltaram seu olhar para a arte em si, como Eliot, na literatura de língua inglesa, ou os parnasianos franceses e brasileiros. Outra movimentação, porém, surge a partir de Baudelaire, o qual encontrou sua referência em Poe, a de buscar os efeitos na sua escritura. Nem a verdade, tampouco a beleza – o que o escritor que manipula efeitos deseja atingir com sua arte é o conhecimento do discurso e tensionar o real enquanto categoria portadora do sentido definido da verdade. Percebe-se não mais as luzes, as formas da beleza que o olhar não sustém, mas as formas do precário e a construção de subjetividades incertas, sombras de um sujeito que não crê mais na experiência do pensamento racional.

O horror esclarece o efeito puro por sua total falta de vínculo com a verdade e a transcendência. O princípio da experiência vivida do *choque*, como Walter Benjamin encontrou em Baudelaire. Ele cumpre o seu efeito estético ao desestabilizar a noção de real – exatamente como Kayser se referiu ao grotesco, e seu processo de alheamento do mundo, da criação de um *abismo* embaixo dos pés do leitor.

O horror reconhece a ideia da palavra como efeito a ser manipulado, capaz de desfigurar o homem e a realidade, gerando imagens que são reverberações, de referenciais rompidos; imagens que não são sólidas, mas espectros. Seu autor funciona como uma espécie de mímico de gestos; não havendo verdade, temos uma massa disforme de fragmentos que ficam circundando esse lugar vazio que o sujeito ocupa na ausência de sentido. Ciente de que sua subjetividade é

manipulada, ele abandona o reino do possível e busca a sobrenaturalidade. Renuncia ao natural evidenciando do absurdo.

Assim, o horror evidencia esse novo homem, a possibilidade da consciência do discurso subjetivo, uma espécie de encarnação dos jogos ficcionais; ele é jogo, e não rito. Afastando-se da mimese, desloca o véu da realidade para que a imagética do imaginário se manifeste e reverbere em fanstamas/fantasia dessa vivência em choque que é o homem moderno.

O escritor que manipula o efeito do horror é reconhecível no processo de subjetivação da função-autor, ao ser reconhecido no domínio de um certo *corpus* de textos. Entretanto, considerada a escassez de trabalhos especializados, a crítica literária tira do autor esse processo com a tradição cânone, relegando algumas obras aos “gêneros de entretenimento” (retomando as ideias de Paes), e relativizando a importância de sua manipulação em outras – discute-se o satanismo de Álvares de Azevedo, mas não o horror em seu trabalho. Mas além de questões ideológicas, isso se dá porque o horror está fragmentado na nossa literatura; não há qualquer discurso unívoco ou tradição literária. Ainda assim, ele surge em diversos momentos do nosso processo civilizatório, evidenciando a naturalização de muitas formas de violências.

Portanto, na literatura brasileira, podemos observar que o horror é uma repulsa da civilização e de como ela se impõe. Ao contrário da literatura norte-americana, por exemplo, fortemente fundada na tradição protestante onde o horror é a eterna ameaça, no nosso caso, ele é uma maneira de expressar o *trauma*. Nós não estranhamos o externo, mas o interior, a nós mesmos. Por isso ele não solidifica tradição, porque está sempre em desconforto. Os elementos traumáticos gerados por nosso processo civilizatório precisam desse efeito literário para que se manifestem em sua plenitude.

Um dos possíveis motivos para sua quase invisibilidade aos olhos da comunidade crítica está na própria natureza do horror literário brasileiro expressar o trauma; geralmente a reação pós-traumática é a negação e racionalização. Mas outra provável razão é também a própria natureza do horror como efeito. Para que ele seja plasmado em todo o seu potencial, é necessário que deixe a tensão em

suspeito; o conto de horror ideal não apresenta explicações, apenas referências com as quais o leitor pode criar sua recepção. Logo, da mesma maneira que o autor deve ser cauteloso neste processo de composição para as regras inerentes do horror, o leitor (e o crítico) deve tomar cuidado para não interpretá-lo, pois a partir do momento que ele é entendido, esvazia-se e perde a sua razão de ser. Ao dar sentido ao horror, algo que desafia e foge da razão, ele torna-se artificial.

E é na sua total ausência de sentido que reside o gozo do leitor de um conto de horror. Ele não aspira por definições, conceitos ou a verdade definitiva. Ele busca por esse exercício de imaginação que não é mais um exorcismo autoral, e sim um estímulo sensorial e pessoal, numa leitura menos coisificadora e mais humana.

5. Referências Bibliográficas

Corpus literário:

AZEVEDO, Álvares, **Noite na Taverna**, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, obtido eletronicamente: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000010.pdf>

CALADO, Ivanir, *Tia Moira* in **Anjos, Mutantes e Dragões**. São Paulo, Devir, 2010.
ORSI, Carlos, *A maldição do Ang Mbai-Aiba* in **Medo, Mistério e Morte**. São Paulo, Didática Paulista, 1996.

_____, *Baal-Zabub*, *Somnium*, nº 77, outubro de 2000.

RIO, João do Rio, **Alma encantadora das ruas**, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, obtido eletronicamente: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf>

_____, **Dentro da noite**, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, obtido eletronicamente em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/dentro_da_noite.pdf

TREVISAN, Dalton, **O vampiro de Curitiba**, 30ª Ed, Rio de Janeiro, Record, 2008.

Material teórico:

AGAMBEN, Giorgio, *O autor como gesto* in **Profanações**, Trad. Selvino José Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007

AGUIRRE Manuel, *Narrative Structure, Liminality, Self-Similarity: the case of Gothic Fiction* in **Gothic Horror – a guide for students and readers**. 2ª ed. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.

BORNHEIN, Gerd. *A Filosofia do Romantismo*, in **O Romantismo**, org. J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1978

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo : Humanitas / FFLCH / SP, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Radicais de Ocasão* in **Teresina etc**. São Paulo, 1992.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Científica, Fantasia e Horror No Brasil - 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Monster Culture: Seven Theses* in **Gothic Horror – a guide for students and readers**. 2ª ed. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007

ECO, Umberto. *A estética do mau gosto* in **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Geraldo Gerson de Souza, Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1979.

GOTLIB, Nádya Battela, **Teoria do Conto**, 11ªed. São Paulo, Ática, 2006

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Celia Berrettini, São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LISIAS, Ricardo. *Prefácio* in **O retrato de Dorian Gray**, WILDE, Oscar. Trad, João do Rio, São Paulo, Hedra, 2006.

LOVECRAFT, Howard Phillip, **O horror sobrenatural na literatura**, Trad. Celso M. Paciornik – São Paulo, Iluminuras, 2007.

PAES, José Paulo. *Por uma literatura de entretenimento* in **A aventura literária**, São Paulo, Companhia das Letras, 1990

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição O princípio poético e Marginália* in **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009. 3ª ed. revista.

_____, resenha crítica de **Twice-Told Tales**, Nathaniel Hawthorne. *Graham's Magazine* nº68, Filadélfia, 1842; versão disponibilizada em <http://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhpoe1.html>

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WISKER, Gina. **Horror fiction – an introduction**. Londres, Continuum, 2005