



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
CAMPUS DO SERTÃO
LETRAS LICENCIATURA

VICTOR FIGUEREDO MOREIRA GODÓI DA MATA

**CIDADE NOTURNA, CIDADE MALDITA: HORROR E
DECADENTISMO NO CONTO DENTRO DA NOITE, DE
JOÃO DO RIO**

DELMIRO GOUVEIA – AL

2023

VICTOR FIGUEREDO MOREIRA GODÓI DA MATA

**CIDADE NOTURNA, CIDADE MALDITA: HORROR E
DECADENTISMO NO CONTO DENTRO DA NOITE, DE
JOÃO DO RIO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) – Campus do Sertão Delmiro Gouveia, em cumprimento às exigências legais como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientador. Prof. Dr. Marcos Alexandre de Moraes
Cunha

DELMIRO GOUVEIA – AL

2023

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca do Campus Sertão
Sede Delmiro Gouveia

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza CRB-4/2209

M425c Mata, Victor Figueiredo Moreira Godói da

Cidade noturna, cidade maldita: horror e decadentismo no conto *Dentro da Noite*, de João do Rio / Victor Figueiredo Moreira Godói da Mata. - 2023.

69 f.

Orientação: Marcos Alexandre de Moraes Cunha.
Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2023.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura de horror. 3. Literatura fantástica. 4. Decadentismo. 5. Horror. 6. Dentro da noite. 7. Conto. 8. João do Rio. I. Cunha, Marcos Alexandre de Moraes. II. Título.

CDU: 82-344

FOLHA DE APROVAÇÃO

VICTOR FIGUEREDO MOREIRA GODÓI DA MATA

**CIDADE NOTURNA, CIDADE MALDITA: HORROR E DECADENTISMO NO
CONTO DENTRO DA NOITE, DE JOÃO DO RIO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora do Curso de Letras – Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Campus do Sertão, como requisito final para aquisição do título de licenciatura em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Aprovado em 20 de abril de 2023

Documento assinado digitalmente
 **MARCOS ALEXANDRE DE MORAIS CUNHA**
Data: 05/05/2023 09:03:48-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marcos Alexandre de Moraes Cunha (UFAL) – Orientador

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **PAULO JOSE SILVA VALENCA**
Data: 07/05/2023 16:55:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Paulo José Silva Valença (UFAL) – Examinador Interno

Documento assinado digitalmente
 **MARCIO FERREIRA DA SILVA**
Data: 06/05/2023 12:49:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva (UFAL) – Examinador Interno

Para minha mãe, por tudo que fez e faz por mim.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, a minha mãe Alessandra por ter me incentivado à leitura desde cedo.

Ao meu orientador, o professor Dr. Marcos Alexandre de Moraes, por ter aceito e confiado em meu trabalho.

À minha avó Salete, por ter me presenteado com a trilogia de O Senhor dos Anéis, os primeiros livros que li na vida.

À minha avó Arlene, por sempre acreditar no meu potencial.

Ao meu pai Nelsinho, por ter me apresentado o amor aos filmes.

À Tairone, o propínquo que foi responsável por impulsionar o meu amor pelo cinema e pela literatura.

Aos amigos e amigas que fiz durante minha jornada na UFAL.

Aos professores e professoras do curso de Letras da UFAL, pois sem eles eu não teria aprendido tanto.

À UFAL, e a todos que trabalham nela, pois a educação pública é o caminho para um mundo igualitário e justo.

À Taynáh, por ser minha parceira neste mundo.

À José Mojica Marins, o eterno Zé do Caixão, por ter sido a primeira figura a assombrar os cantos obscuros da minha mente.

Aos fantasmas, vampiros, lobisomens e todas as criaturas da noite. Que possam assombrar eternamente os sonhos dos vivos.

E, por fim, aos Medos. Pois sem eles não estaríamos aqui.

Solitário

Como um fantasma que se refugia
Na solidão da natureza morta,
Por trás dos ermos túmulos, um dia,
Eu fui refugiar-me à tua porta!

Fazia frio e o frio que fazia
Não era esse que a carne nos contorta...
Cortava assim como em carniçaria
O aço das facas incisivas corta!

Mas tu não vieste ver minha Desgraça!
E eu saí, como quem tudo repele,
- Velho caixão a carregar destroços -

Levando apenas na tumba carcaça
O pergaminho singular da pele
E o chocalho fatídico dos ossos!

(Augusto dos Anjos)

RESUMO

A produção de literatura de horror no Brasil ainda carece de um reconhecimento devido, mas isso não ofusca a riqueza das narrativas insólitas que, muitas vezes, estão escondidas nos recantos da produção literária nacional, só aguardando o momento certo para serem trazidas à luz. Dito isso, este trabalho tem como objetivo analisar a escrita do conto *Dentro da Noite*, de um dos pioneiros do gênero no país, o autor João do Rio; como também buscamos traçar um panorama geral acerca da produção da literatura de horror em seu âmbito universal, onde, principalmente, buscamos compreender como os gêneros do Fantástico e Gótico serviram de fomento para o surgimento do gênero de horror. Para além disso, abordamos as questões históricas do tempo de João do Rio e como isso serviu de combustível para sua escrita, bebendo dos conceitos do horror e decadentismo para expressar a personalidade de sua literatura. Para esse fim, essa pesquisa é de cunho bibliográfico e qualitativo. Foi utilizado como embasamento teórico os estudos de pesquisadores e autores como BESSIÈRE (2001), CALASANS (1988), CARROL (1999), CLERY (2002), FOLEY & CARDIN (2017), KING (2007), LOVECRAFT (1987), TODOROV (1981), VARMA (1923) e dentre outros.

Palavras-chave: Horror. Fantástico. Literatura. Gótico. Decadentismo.

ABSTRACT

The production of horror literature in Brazil still lacks due recognition, but this does not overshadow the richness of the unusual narratives that are often hidden in the corners of national literary production, just waiting for the right moment to be brought to light. That being said, this paper aims to analyze the writing of the short story "Dentro da Noite" by one of the pioneers of the genre in the country, the author João do Rio; we also seek to outline a general panorama about the production of horror literature in its universal scope, where, primarily, we seek to understand how the genres of Fantasy and Gothic served as fuel for the emergence of the horror genre. In addition, we address the historical issues of João do Rio's time and how this served as fuel for his writing, drawing from the concepts of horror and decadence to express the personality of his literature. For this purpose, this research is of a bibliographic and qualitative nature. The theoretical basis used in this study includes the works of researchers and authors such as BESSIÈRE (2001), CALASANS (1988), CARROL (1999), CLERY (2002), FOLEY & CARDIN (2017), KING (2007), LOVECRAFT (1987), TODOROV (1981), VARMA (1923), and others.

Keywords: Horror. Fantastic. Literature. Gothic. Decadence.

SUMÁRIO

1. O apreço pelas coisas mórbidas.....	p.10
2. A Semente do Horror.....	p.14
2.1 <i>Do Fantástico.....</i>	p.14
2.2 <i>Do Gótico.....</i>	p.17
2.3 <i>Do Horror.....</i>	p.22
3. Das Histórias de Horror.....	p.30
3.1 <i>Do Horror Sobrenatural.....</i>	p.30
3.2 <i>Do Horror Não Sobrenatural.....</i>	p.37
4. Nas sombras do Rio escondem-se coisas insólitas.....	p.43
4.1 <i>Decadentismo e o horror gótico.....</i>	p.46
4.2 <i>Das coisas que andam na noite.....</i>	p.49
5. Conclusões.....	p.59
6. Referências.....	p.60
7. Anexo.....	p.64

1. O apreço pelas coisas mórbidas

O terror é algo que me acompanha desde os primeiros lapsos racionais da vida. Sempre fui permeado por histórias assombrosas, que se manifestaram na infância e adolescência, como também na vida adulta, por meio de filmes, desenhos animados, histórias em quadrinhos, jogos de *videogame*, livros e, claro, causos e mitos populares. Essas influências construíram o meu gosto pelas coisas mórbidas que se escodem na calada da noite.

A primeira figura aterrorizante que permeou minha mente, logo na infância, foi Zé do Caixão. A personagem do cineasta José Mojica Marins assombrou a mente deste quem vos escreve, a princípio, de uma forma um tanto peculiar. No município de Delmiro Gouveia, onde resido, há a comemoração católica da padroeira da cidade, que ocorre todo ano no mês de outubro, o que faz com que um parque de diversões, destes que viajam de cidade em cidade, participe dos festejos. Quando ia a festa, dois brinquedos fisgavam a atenção: O trem fantasma e a Monga. Este último foi, pelo que recordo, a primeira fagulha para o meu encantamento pelo terror em suas mais diversas manifestações artísticas, já que toda a sua estrutura era projetada para lembrar um castelo gótico, daqueles que facilmente serviriam como covil de algum vampiro milenar, onde o nome “Monga” estampava a entrada do brinquedo em letras garrafais estilizadas, igual a um letreiro de filmes de monstros da *Universal Pictures*. Se não bastasse toda a construção arquitetônica e imagética do brinquedo, haviam caixas de som localizadas nas “torres” do brinquedo, onde uma gravação intercalava a voz de um animador que ficava dentro do brinquedo. “Não, Monga! NÃO! Amaldiçoada por Zé do Caixão, à meia-noite ele buscará sua alma!”, vociferava a voz na gravação. Minha mente infantil começou a faiscar, em um misto de fascínio e pavor.

Daquela faísca começou a surgir uma chama, que foi ganhando força no meu imaginário, pois sempre fui um garoto muito curioso, e logo despertei o gosto pela leitura, o que colocou mais combustível na chama da imaginação. Navegando na internet, que no meu tempo de infância era um terreno sendo ainda sendo desbravado, descobri um blog chamado “Mundo Tentacular”, daqueles tipos de blogs *underground* que viviam nas fronteiras do mundo virtual, onde as publicações de seus autores fugiam dos temas mais populares da época e mergulhavam em assuntos como a literatura de ficção científica, fantasia e, consequentemente, terror – além de conter artigos sobre ocultismo, mistérios e mitologia. Para

muitos, aquilo poderia parecer apenas um amontoado de maluquice ou assuntos desinteressantes, mas para mim foi como um tanque de gasolina despejado sobre a pequena chama que surgiu graças a um brinquedo de parque de diversões. Então me coloquei a ler, na medida do possível, todos os artigos disponíveis no blog, devorando e consumindo cada tipo de assunto ali presente. Neste mesmo período, comecei a tomar gosto pela literatura, me aprofundando na imensidão do mundo dos livros.

Desbravando o acervo de autores nacionais e internacionais, já na pré-adolescência, descobri que havia uma grande escassez de escritores brasileiros voltados para o terror e o horror — ou o gênero fantástico como um todo —, não pela falta de produções dentro do gênero, mesmo sendo bem reduzida, mas sim pelo pouco reconhecimento e construção de um movimento sólido de escritores da área. Graças a isso, acabei consumindo mais obras de autores estrangeiros, como Howard Phillip Lovecraft e o seu universo de horrores cósmicos ancestrais; Edgar Allan Poe e suas narrativas insólitas e Stephen King, com sua América assombrada por forças malignas que se escondem em cidadezinhas do interior. Esses escritores foram responsáveis por imbuir minha mente com imagens fantasmagóricas e profanas, de deuses abomináveis a palhaços assassinos, o horror foi é parte integral de quem eu sou.

Outra grande influência no meu apreço pelo horror foram os filmes do gênero. Eu, desde muito pequeno, tinha pavor de histórias assombrosas, e durante parte de minha infância eu buscava evitá-las. Porém, lá no fundo, uma curiosidade mórbida sempre me fazia ter a curiosidade de consumi-las. Filmes como *Alien*, *The Exorcist*, *Poltergeist*, *Friday 13th*, *Scream*, e muitos outros povoaram a minha fase de crescimento e juventude. São as situações insólitas que esses filmes apresentam que acabam despertando uma curiosidade mórbida na mente, quase que como uma armadilha que pega uma presa desavisada. E nisso acabamos por sentir prazer no medo que elas impõem.

Porém, sempre fiquei na dúvida em relação ao horror produzido no Brasil, pois para além de *Zé do Caixão*, esse gênero nunca foi muito popular por estas bandas. Basicamente todas as minhas influências no que diz respeito ao horror são de origem estrangeira. E eu fiquei me perguntando: Onde estão as grandes histórias de horror brasileiras? Foi assim que a ideia para este TCC surgiu.

Estabelecido o questionamento, fui buscar obras do horror nacional que muitas vezes estão ocultas aos olhos do público em geral. E foi neste desbravar dos textos obscuros que eu me deparei com um leque gigantesco de autores e autoras que se aventuraram no gênero do

insólito. E de tantos nomes como Aluísio Azevedo, Augusto dos Anjos, Cezar Bravo, Raphael Montes, Álvarez de Azevedo, Bernardo Guimarães, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, o que mais me chamou atenção foi o autor carioca João do Rio.

João do Rio me cativou, justamente, por ter feito apenas uma obra dentro do gênero do horror. Esta obra é a coletânea de contos *Dentro da Noite*. Nesta obra ele reúne uma série de contos insólitos que demonstram como o Brasil é uma terra frutífera para o germinar da arte do horror e do sadismo. Rio consegue expressar todo o espírito de sua época, onde dá vida a personagens e situações que demonstram os temores e anseios da virada do século XX.

Então, fascinado pelo material produzido por João do Rio, resolvi desenvolver este trabalho de conclusão de curso, recortando um dos contos da coletânea para me debruçar na análise e comentário da narrativa. E, para esclarecimento do *corpus* da pesquisa, iriei apresentar como conduzi o desenvolvimento dos tópicos presentes neste trabalho.

No tópico *A semente do Horror* busquei traçar um panorama geral acerca dos gêneros que precederam o gênero do horror, fazendo um apanhado histórico e teórico acerca das influências que o Fantástico e o Gótico tiveram para o germinar da literatura de Horror. Para tal, trouxe como aporte os trabalhos de autores e autoras como TODOROV (1981), CALASANS (1988) e BESSIÈRE (2001) para a reflexão e exposição dos conceitos teóricos que versam acerca do Fantástico no subtópico *Do Fantástico*. Já no que tange ao subtópico *Do Gótico*, utilizei os trabalhos de VARMA (1921), RAŠKAUSKIENĖ (2009), CLERY (2002), PUNTER (2013) e PAES (1985) para contextualização e análise do momento histórico-cultural onde surgiu o gênero, como também para compreender as características que ajudam a defini-lo. E, para fechamento da primeira parte do trabalho, no subtópico *Do Horror* trouxe KING (2007) e — novamente — VARMA (1921), como também exemplos de obras consagradas para melhor explorarmos as entranhas do gênero e, assim, criarmos um panorama de como surgem e se desenvolvem as narrativas de horror na literatura; como também em outras mídias.

Indo para o segundo tópico deste TCC, intitulado *Das histórias de Horror*, onde justamente me utilizo dos trabalhos ensaísticos e teóricos de escritores e pesquisadores como KING (2007), TODOROV (1981), LOVECRAFT (1987) e CARROL (1999), para assim compreendermos como as estruturas que compõem as histórias de horror são concebidas através das perspectivas dos autores que as escrevem. Como subtópico, apresento o *Do Horror Sobrenatural*, onde exploro as propostas e concepções de autores e autoras como BIRKHEAD (2004), FOLEY & CARDIN (2017), como também trazendo o trabalho de POE

e STOKER para comparação e aprofundamento na natureza das narrativas de horror sobrenaturais. Então, como subtópico de encerramento da segunda parte do trabalho, trago o *Do Horror Não Sobrenatural* para explorar as literaturas que buscam trazer a estética do horror através dos elementos que fogem da zona do fantasioso. Para tal, utilizei o aporte bibliográfico de PARKER & CARDIN (2017) e GRANT (2016), assim como as obras de BLACKWOOD, e dentre outros autores, para melhor embasamento no que tange ao tema.

Para encerramento, trago o tópico *Nas sombras do Rio escondem-se coisas insólitas*, onde este se divide nos subtópicos *Decadentismo e o horror gótico* e *Das coisas que andam na noite*. Nestes tópicos de encerramento, trago uma análise e reflexão acerca da escrita de horror de João do Rio, buscando compreender como o gênero Gótico mesclou-se aos conceitos Decadentistas do Rio de Janeiro de sua época, então fruindo no que veio a ser este experimento do escritor dentro da literatura de horror, com suas peculiaridades e características que esbanjam sofisticação. E isso foi possível através da leitura de autores como FRANÇA e SILVA (2012), BAUMAN (2008), WEIR (2018) e GOMES (1999).

Se algum dos leitores ainda não obteve a oportunidade de ler o conto *Dentro da Noite*, este está disponível no anexo deste trabalho de conclusão.

2. *A Semente do Horror*

Neste primeiro capítulo, propomos desenvolver um panorama geral sobre a origem do gênero do Horror, retornando as suas raízes no gênero fantástico, como também no gótico. De início, buscaremos refletir acerca do que é o fantástico dentro da criação literária, perpassando pelas características que o definem enquanto gênero narrativo, como também enquanto um denominador mais amplo; reflexões estas abordadas no tópico *Do Fantástico*. Por conseguinte, no tópico *Do Gótico*, pretendemos contextualizar o que é este gênero, abordando a sua relação com o fantástico e influência na concepção do gênero do horror. Finalmente, no tópico *Do Horror*, — e como sendo intrínseco ao gênero — iremos discutir como a ramificação do gênero fantástico, no que ficou conhecido a princípio como o subgênero horror, acabou por ganhar força suficiente para se tornar um gênero próprio, buscando compreender e aprofundar as características inerentes a construção das narrativas de horror.

2.1. *Do Fantástico*

Para compreensão do cerne do Horror na literatura, precisamos analisar, antes de tudo, o cerne do Fantástico. E quando nos referimos ao termo ‘fantástico’, devemos ter em mente que este possui mais de uma definição, defendida por diversos teóricos ao longo do tempo, chocando-se ou confluindo, mas nunca chegando a uma concepção definitiva. Porém, podemos delimitar nossa pesquisa a tese do escritor franco-búlgaro Tzvetan Todorov (1981), onde ele busca trazer uma forma conceitual para o fantástico, analisando autores do século XVIII e XIX, como Jacques Cazotte e Jan Potocki, para no que acabou por se estabelecer, segundo a autora Selma Calasans (1988), no que se compreende como do fantástico enquanto gênero; ou fantástico *stricto sensu*. Por conseguinte, iremos abordar, também, o conceito estabelecido por Calasans de fantástico *lato sensu*; ou fantástico enquanto modo. E, para trazer outra autora que discute a noção plural do fantástico, também nos debruçaremos sobre as análises de Irene Bessière (2001).

Então buscaremos aqui, em primeiro caso, analisar o fantástico enquanto gênero, sendo neste trabalho referido de forma mais restrita as manifestações narrativas que surgem a partir do século XVIII, durante o período que ficou conhecido como o Iluminismo; tendo

continuidade no século XIX e, por conseguinte, passando por uma transformação no XX. Numa breve contextualização, podemos caracterizar o século XVIII como sendo este período onde as ideias centradas na razão, marcadas por uma ênfase no método científico e no crescente questionamento da ortodoxia religiosa, eram tidas como “a bússola” que guiava os pensamentos. A produção literária do período, em sua maioria, versava sobre os questionamentos acerca da natureza humana, o conceito de divindade, a contestação dos antigos regimes políticos, como também a reflexão sobre os poderes e papéis na organização do Estado. Autores como Benedictus de Spinoza, John Locke, Montesquieu, Voltaire, e dentre outros, foram grandes nomes por trás da idealização do pensador iluminista, já que se tornaram pioneiros nas proposições que marcaram aquela era.

Dito isso, o culto a razão tornou-se o centro das sociedades europeias do século XVIII, dominando o seio literário da época. Como coloca Calasans (1988, p. 27), “A partir do grande movimento de racionalização pode-se dizer que se procurou absorver os antigos terrores e dar uma explicação leiga para a história da humanidade (a *Enciclopédia*, que apareceu entre 1751 e 1772, foi a grande divulgadora desse espírito novo)”. E esta absorção, citada por Selma Calasans, toma o sentido de ‘fazer desaparecer’ os “antigos terrores” e as superstições dos antepassados da humanidade, onde as concepções de mundo de outrora, dos ritos pagãos e das crenças numa dimensão paralela a nossa, ou até mesmo numa realidade nossa, regida por forças e seres sobrenaturais, onde as leis são metafísicas, acabaram por gerar um fenômeno de contraposição a dominância da racionalidade, desencadeando aquilo que viria a ser conhecido na literatura como o gênero fantástico.

No cerne literário do fantástico do século XVIII, a obra que inaugura o gênero é *Le Diable amoureux (O Diabo apaixonado)*, do escritor francês Jacques Cazotte, publicado em 1772, onde a narrativa apresenta o leitor a Dom Álvaro, um jovem espanhol que invoca Satanás. Ao vislumbrar Álvaro, o demônio se apaixonou por ele e assume a aparência de uma jovem, Biondetta. Na jornada que se desenrola, Satanás, disfarçado de mulher, tenta seduzir Álvaro, que rejeita seus avanços para não perder a virgindade. Durante toda a narrativa o personagem de Dom Álvaro é posto em xeque em situações que fogem a lógica natural e, no fim da trama, o desenrolar da história acaba por colocar em xeque tanto o protagonista como o leitor, fazendo ambos se perguntarem se aquilo realmente aconteceu. Portanto, essa obra ajuda a ilustrar como se dava a literatura fantástica daquele período, pois sua construção narrativa acaba por trazer à tona as temáticas que permeavam o imaginário das pessoas do século XVIII, e que estavam sendo colocadas a prova pelo pensamento iluminista da época.

Dessa maneira, compreendendo como se deu a origem do termo fantástico enquanto gênero, podemos citar, agora, Todorov, como este autor que conseguiu sintetizar a principal característica que define o fantástico. Segundo Todorov, o conceito de fantástico se define pois com relação entre o real e imaginário. Mais do que isso, o crítico apresenta em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* que:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. (TODOROV, 1981, p. 15)

Portanto, o que define uma obra como sendo do gênero fantástico, de acordo com a tese de Todorov, é o uso da incerteza, tanto da personagem como do leitor, perante um acontecimento dentro da narrativa que está sendo lida. A incapacidade de responder se o elemento fantasioso é de ordem sobrenatural, ou de ordem natural, resulta no surgimento do fantástico. Mas se o acontecimento é da ordem natural, leis lógicas do mundo podem explicar o caso, podemos designá-las como sendo o que Todorov chama de estranho. Porém, se o acontecimento é da ordem metafísica, que foge das leis lógicas de nosso mundo, temos, então, o que Todorov coloca como o maravilhoso.

Indo além da tese de Todorov, que está alicerçada na noção da ‘incerteza’ dentro da narrativa, é notável como o elemento característico do sobrenatural, seja real ou não, se faz presente nas narrativas fantásticas. Isso pois, mesmo que o elemento metafísico não se faça de fato presente, é inegável constatar que as obras deste gênero acabam utilizando de figuras, mitos, lendas e crenças que permeiam o imaginário popular. De acordo com a autora Irène Bessière. Em *“El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”*, publicado em 1974, seis anos após a *Introdução à literatura fantástica* de Todorov, a autora francesa afirma:

El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. (BESSIÈRE 2001: 84)

Assim, fica nítido que o fantástico permeia toda a criação literária desde os seus primórdios, e nesta reflexão da abrangência do fantástico é que podemos adentrar no conceito do fantástico enquanto modo. “Quando analisamos os fragmentos de textos que fogem ao realismo estrito, tal como esse foi entendido no século XIX (pelo Realismo e pelo Naturalismo), trabalhamos com o termo fantástico no sentido amplo (*lato sensu*)” (CALASANS, 1988, p. 14).

Através das eras, os grandes clássicos da literatura universal como a Odisseia e a Ilíada, passando por Hamlet e indo até Fausto, abraçaram, ou ao menos flertaram, com o fantástico em suas narrativas. Em a Odisseia, temos o herói grego Odisseu interagindo com seres mitológicos e deuses gregos ao longo de sua jornada. Já em Hamlet temos a figura fantasmagórica do falecido Rei Hamlet que clama ao seu filho, o Príncipe Hamlet, que vingue a sua morte. Na narrativa de Fausto, de Goethe, o ocultista que dá nome a obra faz um pacto com o demônio Mefistófeles, com o intuito de conseguir glória e conhecimento para si. Todas estas narrativas citadas possuem, em alguma medida, os elementos fantásticos em suas histórias. Nestes textos, a realidade das personagens é confrontada, ou permeada, por seres e situações sobrenaturais e fantasiosas. Assim, elas podem adentrar na categoria do fantástico enquanto modo, já que seus temas e elementos narrativos são articulados de maneira a destacar a presença e relevância de elementos fantasiosos nos textos.

Agora, encerrando esse tópico – não que a discussão esteja esgotada – daremos continuidade, agora, a como o fantástico se ramificou para o que conhecemos como a literatura gótica.

2.2. Do Gótico

Para melhor compreendermos este gênero irmão do fantástico devemos ter a noção de que ambos surgiram do mesmo fenômeno político, social e cultural da Europa do século XVIII. Este fenômeno, como postulado no subcapítulo anterior, é advindo da filosofia da razão estabelecida pelos pioneiros do Iluminismo. Porém, vale ressaltar que o século XVIII não decorreu de forma homogênea no que diz respeito aos debates centrais a filosofia, onde o confronto entre a razão e o sentimento possuíam grandes defensores de ambos os lados. Como coloca Audronė Raškauskienė, na obra *Gothic Fiction: The Beginnings*

A “Era da Razão” parece estar cheia de complexidades e ambiguidades. Johann Georg Hamann (1730-1788), que repudiou todas as abstrações

racionalistas e insistiu na primazia da experiência sensorial e da imaginação, foi contemporâneo de Richard Price (1723-1791), um racionalista intransigente para quem “a razão [...] é guia autoritário de um ser racional”. (RAŠKAUSKIENĖ, 2009, p. 7, apud PRICE, 1948, p. 109, tradução nossa) ^[1]

Assim, do embate *razão vs sentimento*, acabou por fomentar manifestações literárias que se ramificaram para as narrativas do fantástico, como também o que viemos a conhecer como a literatura gótica. Desta maneira, a ficção dita gótica tem sua origem marcada no ano de 1764, com a publicação do livro *The Castle of Otranto*, do autor britânico Horace Walpole.

Vale salientar que, apesar do termo ‘gótico’ ter sido consolidado como o denominador do gênero literário, a palavra gótico remonta ao passado histórico-cultural da Europa, onde, a princípio, seu nome significava, literalmente “*to do with the Goths*” (RAŠKAUSKIENĖ, 2009, p. 11), que numa tradução livre ficaria formulado como “a ver com os Godos”. Os Godos foram tribos germânicas que povoaram, inicialmente, o leste europeu, sendo atribuído a eles o feito das invasões ao Império Romano. No capítulo *The genesis of “Gothic” Fiction*, escrito pela autora E. J. Clery, na coletânea *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002), organizada por Jerrold E. Hogle, Clery coloca que

Para os contemporâneos de Walpole, a Era Gótica foi um longo período de barbárie, superstição e anarquia, estendendo-se, aproximadamente, desde o século V dC, quando os invasores Visigodos precipitaram a queda do Império Romano, até a Renascença e o ressurgimento do aprendizado clássico. No contexto britânico, até mesmo considerou-se estender à Reforma Protestante no século XVI e à ruptura definitiva com o passado católico. (CLERY, 2002, p. 21, tradução nossa) ^[2]

E devido a esta conotação histórica do termo gótico, colocada por E. J. Clery, é que compreendemos como a palavra acabou ficando associada a coisas do período medieval. Na obra *The Literature of Terror: The Gothic Tradition*, do autor David Punter, o escritor coloca que o

"Gótico" tornou-se uma descrição das coisas medievais - na verdade, de todas as coisas que precederam por volta da metade do século XVII. Outro sentido surgiu naturalmente a isso: se 'gótico' significava a barbárie pós-romana e a relação com o mundo medieval, compreendia-se, então, que era um termo que poderia ser usado em oposição a 'clássico'. (PUNTER, 2013, p. 5, tradução nossa) ^[3]

O gótico, então, toma características de transgressão aos conceitos e moldes do seio cultural do período. Como expande Clery (2002), a partir do meio do século XVIII, o sentido do termo começou a passar por mudanças, onde a ideia da natureza, do primitivismo e do medieval acabam ganhando espaço nas áreas da literatura, arquitetura e meio artístico em

geral. Assim, o gótico tornou-se representante do antigo em contraste ao moderno, onde as ideias de bárbaro e primitivo são sobressaltadas em relação ao elegante e sofisticado, tendo como primazia o paganismo em contraste aos moldes civilizatórios das culturas europeias do século XVIII. E, então, os artistas da época viram no gótico o terreno fértil de criação artística que carecia a cultura vigente.

Por conseguinte, o terreno literário começou a beber na fonte estabelecida por Horace Walpole, pois este acabou difundindo o que viemos a ter como a **ficção gótica** em todo seu escopo. Para Vasconcelos, o texto de Walpole “reintroduziu, por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão”. (VASCONCELOS, 2002, p.119). Essas três características, mais para frente, serão parte do que se compreende como uma história de horror. Ou seja, uma história que versa sobre as coisas insólitas e macabras que permeiam o imaginário popular.

Devido à forte conotação medieval presente no gótico, Punter coloca que

Muitos dos romances foram ambientados no passado, às vezes apenas nominalmente, às vezes com esforço considerável. Muitos deles usaram castelos, ruínas, conventos, como cenários. E muitos deles deliberadamente se propuseram a retratar exatamente aquelas manifestações do selvagem e do bárbaro que pareciam agradar ao gosto da época. (PUNTER, 2013, p. 7, tradução nossa) ¹⁴¹

Percebemos que o espaço do gótico é fortemente representado na narrativa. Esse espaço é, muitas vezes, o artifício para construção da atmosfera consolidada na narrativa gótica, com seus castelos escuros e agourentos. Para Devendra Varma (1923), os elementos do terror que se fazem presentes na ficção gótica estão intrínsecos a figura do castelo gótico, que para o autor é uma figura de poder, obscura e isolada do resto da civilização. Suas paredes impermeáveis são penetradas pela luz da lua, onde a estrutura permanece silenciosa e solitária, desafiando a todos que ousam invadir seu reino recluso. Por seus corredores escuros agora rondam bandidos armados; seus salões ressoam sons agourentos ou então ficam silenciosos como os túmulos. Mesmo quando apresentado em decadência, o castelo gótico é majestoso e ameaçador: um local onde encontramos os seres misteriosos e demoníacos do romance.

Podemos observar, agora, que a literatura gótica bebeu do imaginário popular do século XVIII acerca do passado histórico medieval cravado nas obras arquitetônicas do período. Imaginário esse passado através da oralidade e do conhecimento do povo comum,

com o intuito de construir seus artifícios narrativos e temáticos no entorno da concepção sobre a natureza e o medievo. No que tange a natureza, Varma assera que o gótico

[...] se deleita com os ferozes ventos uivantes, as portentosas nuvens tempestuosas e as imagens escuras e selvagens da natureza, de modo que encontra descanso naquilo que não apresenta fim e obtém satisfação com aquilo que é indistinto. A maioria das cenas é envolta em profunda escuridão, ocasionalmente perfurada por um brilho de luar, ou pelo brilho fraco de alguma vela. O efeito da luz e da escuridão é contrastado da seguinte maneira: a noite que se aproxima mergulha os amplos arcos na penumbra até que os raios da lua, que se lançam através das molduras brasonadas, tangem os telhados com trastes e pilares maciços com milhares de vários tons de luz e cores. Às vezes, uma parte do salão é mergulhada na escuridão total, enquanto a outra é iluminada por uma luz festiva. Diferentes sons são ouvidos na escuridão circundante: podem ser gritos sobrenaturais ou gemidos meio abafados. (VARMA, 1923, p. 21, tradução nossa) ^[5]

Visualizando o que é proposto por Devendra Varma, percebemos que, os temas da literatura gótica se alicerçam na discussão sobre o sinistro e o horrendo, trazendo personagens que se deparam com ambientes, figuras e atmosferas soturnas e insólitas. No leque de obras que se localizam na zona da ficção gótica, temos clássicos como Frankenstein, da escritora Mary Shelley e Drácula, do escritor Bram Stoker.

Na obra de Shelly, a autora constrói uma narrativa epistolar que apresenta ao leitor a história do doutor Victor Frankenstein, no qual este deseja dar vida a um corpo construído com diversas partes de cadáveres. Este clássico da literatura universal foi acachapante no meio da produção narrativa, principalmente no que tange ao gótico, por trazer discussões acerca da finitude humana, da ânsia por decifrar os enigmas do mundo através da ciência, sobre o papel do bem e do mal e da almejada capacidade de controlar a vida e a morte. O autor José Paulo Paes comenta sobre o poder da obra criada por Shelly

Pois, como os deuses da Grécia, Frankenstein é também um mito, um mito que “articula (no nível da fantasia) uma neurose profundamente sentida”, conforme assinalam Dowse e Palmer em sua introdução a uma edição moderna do romance a que o cinema foi buscar o mais popular de seus monstros. O fato de pouca gente saber o nome da autora de Frankenstein ou de ter jamais chegado a ler o romance, e mais ainda, o fato do nome do cientista que criou o monstro servir hoje para designar este, fazendo esquecer aquele, ressalta seu caráter mítico, pois é próprio dos mitos serem criações anônimas. Na verdade, trata-se do grande, senão único mito da ciência e a técnica, a cujos primórdios a autora assistiu na Inglaterra e cuja culminação estamos hoje vivendo pelo mundo com o advento da cibernética e da engenharia genética (PAES, 1985, p. 232).

Sem falar que a autora Mary Shelley possuía apenas 18 anos quando começou a escrever os primeiros rascunhos da história que viria a ser Frankenstein. O autor Stephen King, ao falar da obra de Shelly, comenta que

O romance da senhorita Shelley tem o subtítulo de “O Prometeu Moderno”, e o Prometeu em questão é Victor Frankenstein. Ele deixa o lar e a família para ir para a universidade em Ingolstad (e nós já podemos escutar o chiado do esmeril da autora enquanto ela se prepara para afiar um dos machados mais famosos do gênero do terror: Há coisas de que a humanidade não deveria tomar conhecimento), onde enfia na cabeça uma série de ideias loucas — e perigosas — sobre galvanismo e alquimia. O resultado inevitável é, claro, a criação de um monstro com mais peças que uma oficina mecânica. Frankenstein conclui sua criação num longo e delirante surto de atividade — e é nessas cenas que Shelley nos brinda com sua prosa mais vívida. (KING, 2007, p. 55)

No que diz respeito ao livro Drácula, do escritor irlandês Bram Stoker, temos também um romance epistolar que narra a história do jovem advogado Jonathan Harker, que é convidado a ir ao castelo do Conde Drácula para finalizar um acordo de terras, mas quando o Conde vê uma foto da noiva de Harker, Mina, e percebe que ela é a cara de sua esposa morta, o vampiro o aprisiona o jovem rapaz e parte para Londres para localizá-la.

Para os pesquisadores Arturo Alejandro Gonzalez e Rodrigo Branco, Bram Stoker foi de suma importância para a ficção gótica e a literatura universal de horror pois

O autor irlandês foi o primeiro a unir, nesta figura... características que hoje são conhecidas, segundo Montague Summers e Paul Barber, por serem próprias de vampiros: a hematofagia, ou o ato de se alimentar de sangue; a morte-vida, capacidade de voltar a um estado de “semi-vida” após a morte; a licantropia, ou a habilidade de alternar entre uma forma humana e uma forma animal e suas habilidades sobrenaturais... O vampiro, portanto, é uma entidade sobrenatural, capaz de proezas que os mortais não são capazes e vulnerável a ações às quais os humanos são invulneráveis... os seres deste tipo que compartilham o paradigma do vampiro moderno, praticamente em todas as suas aparições, demonstram alguma característica sobrenatural, seja ela uma habilidade, como a de se locomover por superfícies verticais, seja ela uma fraqueza, como a intolerância à luz do sol, ou mesmo uma característica outra, como não se refletir em espelhos (GONZALEZ; BRANCO, 2008, p. 8).

Desta maneira, é perceptível como as obras de Stoker e Shelly, em toda sua conjuntura, exploram as temáticas do insólito, grotesco e horrendo, se aprofundando nas questões da natureza humana e do sombrio; temáticas estas que ajudaram a consolidar os pilares do gênero gótico e, como consequência, o que via a ser o gênero do horror. Então, no próximo subcapítulo iremos contextualizar sobre as narrativas que se encontram na zona literária do horror.

2.3. *Do Horror*

O horror, como também o terror, são gêneros narrativos que abrangem um leque gigantesco do fazer arte, seja em obras cinematográficas, literárias, musicais e dentre outras. Quase que como irmãos, ambos são utilizados no linguajar coloquial e acadêmico para descrever histórias que causem medo em seus ouvintes através da fruição estética. É muito comum, por exemplo, ouvirmos alguém falar que “viu um filme de terror ontem”, já outros acabam mencionando que “leram um conto de horror”. Entretanto, apesar de ambas as palavras serem utilizadas para designarem histórias de medo, principalmente pelo público em geral, dentro da crítica narrativa, como também do estudo do gênero, há uma proposta de distinção entre os significados do termo ‘Horror’ e o ‘Terror’, já que diversos estudiosos, como também autores, possuem concepções sobre do tema que se correlacionam acerca do sentido de ambas as palavras, mesmo que não haja uma definição concreta e fechada do que diferencie ambos. Dito isso, iremos compreender a seguir um pouco mais da distinção entre os termos, no intuito de expandirmos a discussão trazida nesta obra.

No estudo em literatura, o acadêmico indiano Devendra Varma, em seu livro *The Gothic Flame: being a history of the Gothic Novel in England and The Evergreen Tree of Diabolical Knowledge, Horror and Terror*, propõem, pela primeira vez, a distinção entre Horror e Terror. Segundo Varma (1923), o horror se diferencia do terror na medida em que o ‘Terror’ é uma terrível apreensão, irracional ou não, ocasionada por diversos fatores ou situações insólitas apresentadas na narrativa. Já o ‘Horror’ é a terrível constatação de um elemento que causará um impacto profundo no sujeito. Para melhor exemplificação, podemos colocar o Terror como a apreensão ou desconfiança de que, possivelmente, uma casa é mal-assombrada; enquanto o horror seria constatar que a casa é, realmente, mal-assombrada. Ambas definições são caminhos pelos quais as histórias sobre o insólito podem percorrer. Se nos atentarmos aos significados das palavras, de forma ampla dentro do gênero, é perceptível como diversos autores utilizam de ferramentas narrativas para construir um prazer estético – mesmo que sórdido – que leva aos fins dos sentidos definidos por Varma.

No fazer literatura, Stephen King, um dos maiores nomes da escrita de fantasia e horror norte-americana — como também mundial —, discute em seu livro *Dança Macabra* sobre ficção de Terror e Horror nos mais diversos meios de mídia e arte, como a impressa, TV, rádio, cinema e quadrinhos. Em seu trabalho, King faz uma reflexão acerca da influência dos medos e ansiedades da sociedade contemporânea no gênero. Na obra, o autor possui uma

ideia sobre o horror e o terror que se assemelha com a do teórico Devendra Varma, na medida em que utiliza tais conceitos como ferramenta de construção da sua estética narrativa. Porém, diferente do que se espera de um livro ensaístico, King apresenta ao leitor uma visão mais informal, discutindo arquétipos recorrentes no gênero, autores importantes, dispositivos narrativos comuns, como também "a psicologia do terror". Na reflexão sobre o que define 'Horror' e 'Terror', King coloca que

Eu compreendo o terror como a emoção mais apurada, por isso vou tentar aterrorizar o leitor. Mas se eu perceber que não vou conseguir aterrorizá-lo, tentarei horrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir horrorizá-lo, vou apelar para o terror explícito. (KING, 2007, p. 31).

Tentando visualizar de uma forma mais clara, podemos trazer alguns trechos de narrativas para elucidar de maneira prática a diferenciação entre os dois conceitos. No que tange ao Horror, trago um excerto do conto *Dagon*, escrito pelo autor H.P. Lovecraft. No conto, a narrativa se dá em primeira pessoa sob a perspectiva de um homem — o qual não é citado o nome — que ficou a deriva no oceano durante a Primeira Guerra Mundial. No relato do narrador, seu navio de carga é capturado por um navio Imperial Alemão em uma região pouco explorada do oceano Pacífico. Então ele consegue escapar em um bote salva-vidas e fica à deriva no mar. Porém, em um determinado momento, seu bote acaba encalhando num tipo de ilha formada por uma superfície escura e oleosa onde diversas carcaças de peixes se encontravam apodrecendo. O homem então resolve explorar esta "terra" e, para sua surpresa, ele encontra vestígios de monumentos de alguma civilização de homens com feições de peixes. Mais do que isso — e é nesse momento que H.P. Lovecraft instaura o horror na narrativa —, o narrador vislumbra o surgimento de uma criatura vinda das profundezas do oceano:

Então, de repente eu vi. Com um leve rumor que marcou sua chegada à superfície, a coisa apareceu acima das águas escuras. Vasto como um Polifemo, horrendo, aquilo dardejava como um pavoroso monstro saído de algum pesadelo em direção ao monolito, ao redor do qual agitava os braços escamosos ao mesmo tempo que inclinava a cabeça hedionda e emitia sons compassados. Acho que foi naquele instante que perdi a razão. (LOVECRAFT, 1923)

Segundo King (2007), 'Horror' é o não natural. É quando a racionalidade perde seu comando perante a concepção lógica, dando lugar ao absurdo, ao inimaginável, ao incompreensível. No caso do conto *Dagon*, o horror se materializa na situação extraordinária onde a protagonista se encontra: Perdido numa terra "alienígena", com resquícios de uma

civilização nunca antes vista, onde o mesmo se depara com uma criatura que foge às leis da natureza.

Para ampliar esta concepção de King, podemos citar o filme japonês *Ringu* (1998), baseado no livro homônimo do escritor Koji Suzuki, onde uma repórter decide investigar a morte misteriosa de sua sobrinha. Ela descobre que a garota tirou a própria vida após alugar uma fita de vídeo que, segundo uma lenda, é amaldiçoada. A lenda conta que, após a filmagem contida na fita ser assistida, quem a assistiu morre ao fim de sete dias. Ao longo da construção da história, ela conta com a ajuda de seu ex-marido, um professor cético, mas dotado de percepção extrassensorial, para investigar o misterioso vídeo amaldiçoado. A protagonista encontra diversas pistas que corroboram com a lenda sobre a fita. Desta maneira, temos a instauração de um suspense sufocante, já que a repórter começa a questionar sua própria sanidade mental, que vai se desfazendo à medida que a história vai chegando ao desfecho. Porém, o Horror se instaura quando, no sétimo dia, o ex-marido da protagonista (que havia assistido a fita) presencia uma entidade maligna, com a forma de uma mulher com longos cabelos negros recaindo sobre o rosto, sair da tela da televisão e o mata. Já nos filmes e produções do subgênero de Zumbis, como *Dawn of the Dead* (1978), do icônico diretor George A. Romero, e *The Walking Dead*, de Robert Kirkman; onde os tais mortos acordam e andam por aí devorando os vivos, o horror está no vislumbre do imprevisível perante o sujeito, seja na entidade que sai de dentro da TV ou o cadáver reanimado sedento por carne. Em outras palavras, quando o caos assume o controle é, então, que o horror triunfa.

E isso não é presente somente nas obras de King, mas sim no trabalho de qualquer autor que se esforce para construir uma narrativa amedrontadora. No clássico *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – que no Brasil ficou conhecido como O Médico e o Monstro –, do escritor escocês Robert Louis Stevenson, o horror está presente na descoberta, por parte do protagonista da novela, o advogado Gabriel John Utterson, de que seu melhor amigo – e cliente – Dr. Jekyll é, na verdade, o abominável Mr. Hyde. A ideia de que uma pessoa boa e aparentemente normal possa, ao consumir uma fórmula misteriosa, passar por uma transformação antinatural que a leve a se tornar um ser vil e estranho, tanto em aparência quanto em personalidade, acaba por causar o efeito do horror final na narrativa.

Já no que diz respeito ao Terror, podemos trabalhar como exemplo o capítulo inicial do livro *Cujo*, escrito por Stephen King, para melhor elucidar como o autor conceitua o Terror. Na narrativa de *Cujo*, somos apresentados a um cão raivoso que começa a assassinar pessoas na pequena cidade de *Castle Rock*. Porém, o cão que dá nome ao livro não aparece

logo de cara na narrativa, a sagacidade do narrador é criar um *foreshadowing* (prenúncio) do que está por vir. Para tal, o narrador abre o livro com a personagem Tad Treton, um menino de quatro anos de idade que se depara com uma situação aterrorizante em seu quarto:

Tad Trenton, de quatro anos de idade, acordou pouco depois da meia-noite, em maio deste ano, porque precisava ir ao banheiro. Saltou da cama, ainda tonto de sono, e encaminhou-se para a porta entreaberta que deixava escapar um feixe de luz e, já no caminho, ia abaixando as calças do pijama. Urinou bastante, puxou a descarga e voltou para a cama, onde puxou as cobertas. E foi aí que viu a criatura no seu *closet*.

Estava agachada, a cabeça levantada e um corpo enorme, e seus olhos amarelados brilhavam como poços profundos. Era uma coisa que poderia ser metade homem e metade lobo. Seus olhos rolavam para lhe acompanhar os movimentos, ao mesmo tempo em que se sentava esfregando os testículos no chão, todo arrepiado o resfolegando como um vento de inverno. Seus olhos eram maus e pareciam rir, olhos que prometiam morte horrível e a sinfonia de gritos que ninguém ouvia. Havia alguma coisa ali no *closet*.

O menino ouviu o rosnado da criatura. Seu hálito era de coisa podre.

Tad tapou os olhos com a mão, tomou fôlego e soltou um grito.

Ouviu a exclamação surda de seu pai no outro quarto.

Logo a seguir, do mesmo quarto, o grito histérico da mãe:

— O que é que há, Tad?!

Ouviu os passos que corriam. Logo que eles chegaram. Tad abriu um pouco os dedos e viu que a criatura ainda estava lá no *closet*, rosnando, prometendo coisas horríveis para quando eles chegassem e então eles iriam embora e, quando isso acontecesse...

O quarto iluminou-se. Vic e Donna Trenton chegaram até a sua cama e trocaram olhares preocupados quando o viram muito pálido, os olhos arregalados de pavor.

[...]

Tad já não se atrevia mais a olhar para a porta do *closet*. O monstro tinha desaparecido. Em vez daquilo que ele julgava ter visto, ali estavam agora duas pilhas de cobertores e outras roupas de inverno que sua mãe ainda não tinha levado para o sótão. (KING, 2016, p. 5-6, marcação do autor)

O 'Terror' — o irmão siamês do horror — é o que King (2007) diz buscar ao construir uma história que pretenda causar o medo definitivo e ideal. É quando o autor almeja a construção estética perfeita para gerar o efeito de ansiedade e apreensão no leitor. Aquele sentimento de desconforto e transtorno, a inquietação acerca daquilo que não pode ser compreendido ou controlado. O fato do pequeno Tad, citado acima, ver e ouvir uma criatura macabra em seu *closet*, pode levar o leitor a pensar que tudo não passa de um sonho lúcido

por parte do garoto; ainda mais quando os pais dele chegam e verificam que não há nada dentro do armário. Porém, após os pais acalmarem o menino e apagarem novamente a luz, a pobre criança é aterrorizada pela visão diabólica da criatura novamente:

— Boa noite, Tad. — A voz de sua mãe chegou até ele, baixinha, e então, mentalmente, alertou-a, gritando. *“Cuidado mamãe! Eles comem as mulheres! Em todos os filmes eles sempre pegam as mulheres para levá-las e comê-las! Por favor! Por favor! Por favor...”*.

Eles, porém, já estavam longe. E ali ficou Tad, com seus quatro anos, deitado em sua cama, com os aparelhos nos dentes. [...] O vento continuava a soprar lá fora e ele sabia que não conseguiria mais dormir naquela noite. Aos poucos, porém, a tensão foi-se afrouxando e seu espírito começou a divagar...

E então um novo grito, um grito mais próximo do que o vento lá de fora, despertou-o novamente.

Era a porta do *closet* que rangia.

Criiiiiiiiiiiii...

Era um som tão fino que talvez somente cães e meninos acordados poderiam ouvir. A porta do closet abriu-se lentamente como se fosse uma boca morta abrindo-se na escuridão, pouco a pouco.

O monstro estava lá naquela escuridão. Estava agachado no mesmo lugar onde estivera antes. Ria para ele com a cabeça inclinada exatamente como antes. E seus olhos brilhavam, amarelados e cheios de uma esperteza estúpida. *Eu disse a você que eles iriam embora, Tad. Éo que sempre fazem, afinal. E é aí então que eu volto. Eu gosto de voltar. Gosto de você, Tad. Acho que agora vou voltar todas as noites e cada vez estarei mais perto de sua cama... um pouco mais perto... até que chegará à noite em que, antes que possa gritar, você ouvirá uma coisa rosnando bem pertinho de sua cama, Tad, e essa coisa serei eu, que saltarei e comerei você, que, então, passará a estar dentro de mim* (KING, 2016, p. 7-8)

Com essa passagem, o narrador instaura por completo a dúvida sobre o quê está realmente ocorrendo. Não poderia mais ser um sonho, já que o garoto estava plenamente desperto. Seria uma alucinação? Um presságio? Mais pra frente descobrimos que o garoto continuou bem e seguiu sua rotina no dia seguinte. Então, o que será que falou com Tad naquela noite? O trunfo do bom escrito de terror, aos olhos de King, é conseguir instaurar a incerteza nas personagens e, conseqüentemente, no leitor. Em o *Bebê* de Rosemary (1968), clássico do diretor Roman Polanski – adaptado do livro homônimo escrito por Ira Levin – a protagonista vislumbra seu filho pela primeira vez, após toda a expectativa construída pela narrativa fílmica para o nascimento da criança. Porém, somos confrontados com as feições de

horror da mãe, vislumbrando algo que ela não consegue compreender. Apesar de a aparência da criança não ser mostrada ao público, o horror na reação da mãe acaba transformando-se em terror para o espectador. Já que, naquele momento da narrativa, possuímos a informação de que o bebê foi concebido como o Anticristo, fazendo com que o espectador comece a se perguntar: o que poderia ser tão amedrontador na aparência de uma criança para que sua própria mãe reagisse de maneira tão horrorizada? É assim, então, que o filme acaba causando a ansiedade almejada pela estética do terror.

Além disso, King (2007) também propõem um terceiro caminho para compreensão e definição das diferenças entre ‘Terror’ e ‘Horror’ que, na tradução da edição brasileira do *Dança Macabra* (2007), ficou estabelecida como ‘Terror explicito’. Porém, há de se ter cautela ao definir este conceito de terror explicito, devido a tradução que o termo recebeu na edição em língua portuguesa, pois, no inglês, o escritor utiliza o termo *gross-out*: “*I recognize terror as the finest emotion and so I will try to terrorize the reader. But if I find that I cannot terrify, I will try to horrify, and if I find that I cannot horrify, I’ll go for the gross-out. I’m not proud*” (marcação nossa). O termo *gross-out* poderia ser melhor traduzido como ‘enojar’, visto que *gross* significa ‘nojento’. E, ao desenvolver mais sobre o conceito, percebemos que King descreve o ‘*Gross-Out*’ como, realmente, o ato de causar repulsa e nojo: “Mas há o terceiro nível: aquele da repulsão. Esse parece ser o nível em que a cena da “explosão do peito” em *Alien*, o 8º passageiro se encaixa.” (KING, 2007, p. 29). Portanto, iremos referir ao ‘*Gross-out*’ como ‘Repulsa’.

Pensando na obra citada por Stephen King, o filme *Alien* (1979), dirigido por Ridley Scott, podemos perceber, perfeitamente, como a questão da repulsa, sendo um mecanismo estético, funciona para a construção do medo nas histórias de King. A tal cena da “explosão do peito”, citada pelo autor, é marcada na história do cinema de horror e ficção científica como uma das mais memoráveis, pois causa um grande impacto devido a violência da situação e a quebra da calma e segurança construída até aquele momento. No filme, um dos tripulantes da nave de mineração USCSS *Nostromo* é infectado por um parasita alienígena – o famoso *facehugger* –, porém, a princípio, ele parece estar totalmente normal e saudável, gerando uma ansiedade que entra em contraste com a estranha calma. Para as personagens, apesar da situação, o bem-estar do colega de tripulação faz com que todos fiquem tranquilos, levando a sequência para uma cena de jantar na cozinha da nave. O espectador sabe que tem algo errado e fica na expectativa para o que pode vir a seguir. O desenlace de toda situação é que, durante o jantar, o personagem infectado começa a se contorcer de dor repentinamente,

para espanto de todos, onde uma série de convulsões se manifestam no homem, levando-o a se jogar sobre a mesa, derramando toda a comida que estava posta ali. Ele estremece violentamente, enquanto seu peito começa a inchar, de forma grotesca, até que, como num supetão, a carne estoura, jorrando sangue para todo lado e, para horror dos personagens, e de nós espectadores, uma criatura de formato fálico, sem olhos e com dentes afiados, emerge do peito da vítima, se contorcendo e gritando. Eis aí o surgimento do icônico monstro Xenomorfo. Eis aí o estabelecimento do ‘*Gross-out*’, da repulsa. Tudo na cena leva ao nojo, a náusea e ao desconforto. O impacto gráfico da carne sendo rasgada e do sangue jorrando, numa cena desconfortante de mal estar físico da personagem, são os elementos responsáveis pelo êxito em causar o efeito de repulsa.

Desta maneira, após compreendermos como Stephen King conceitua, em três formas, os mecanismos do fazer ‘histórias de medo’, entrando em consonância com a definição apresentada por Devendra Varma, iremos a partir de agora citar os escritos citados neste trabalho – de uma forma geral – como narrativas de medo. Isso pois, para fins de melhor compreensão, as histórias usualmente se enveredam por linhas narrativas que mesclam as três concepções do que seria o ‘causar medo’, apresentadas no começo deste capítulo: o ‘Horror, o ‘Terror’ e a ‘Repulsa’. O que acaba sendo interessante para refletirmos acerca da categorização dos gêneros literários, pois, mesmo se uma história for dita como sendo de horror ou terror, a partir do momento que há compreensão do uso das ferramentas narrativas definidas por King e Varma, percebemos como, em apenas uma mesma história, diversas facetas do horror, terror e repulsa podem estar presentes.

Notas

[1] The “Age of Reason” appears to be full of complexities and ambiguities. Johann Georg Hamann (1730–1788), who repudiated all rationalistic abstractions and insisted on the primacy of sense experience and imagination, was the contemporary of Richard Price (1723–1791), an uncompromising rationalist for whom “reason [...] is the natural and authoritative guide of a rational being”. (RAŠKAUSKIENĖ, 2009, p. 7, apud PRICE, 1948, p. 109).

[2] For Walpole’s contemporaries the Gothic age was a long period of barbarism, superstition, and anarchy dimly stretching from the fifth century ad, when Visigoth invaders precipitated the fall of the Roman Empire, to the Renaissance and the revival of classical learning. In a

British context it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past. “Gothic” also signified anything obsolete, old-fashioned, or outlandish. *Otranto* may have been set in Gothic times, but the term does nothing to describe what was ground-breaking and influential about the novel, and Walpole does not use it again in his preface to the second edition, which constitutes a manifesto for a “new species of romance.” (CLERY, 2002, p. 21).

[3] 'Gothic' became descriptive of things medieval - in fact, of all things preceding about the middle of the seventeenth century. Another connotation naturally accompanied this: if 'Gothic' meant to do with post-Roman barbarism and to do with the medieval world, it followed that it was a term which could be used in opposition to 'classical'. (PUNTER, 2013, p. 5).

[4] Many of the novels were set in the past, sometimes only nominally, sometimes with considerable effort. Many of them used castles, ruins, convents, as settings. And many of them deliberately set out to portray precisely those manifestations of the wild and the barbaric which appeared to appeal to the taste of the day. (PUNTER, 2013, p. 7).

[5] [...] Its spirit revels in the fierce howling winds, portentous stormy clouds, and the dark wild imagery of nature, so that it finds rest in that which presents no end, and derives satisfaction from that which is indistinct. Most of the scenes are wrapped in profound darkness, occasionally pierced by a glint of moonlight or by the faint glimmer of some taper. The effect of light and darkness is contrasted in the following way: approaching night plunges the wide arches in gloom until the moonbeams darting through the emblazoned casements tinge the fretted roofs and massy pillars with a thousand various shades of light and colors. Sometimes one part of the hall is plunged in pitch-black darkness, while the other is lit up in festive light. Different sounds are heard in the encircling gloom: they may be unearthly yells or half-stifled groans. (VARMA, 1923, p. 21).

3. *Das histórias de Horror*

Assim, em sequência, dividiremos a reflexão acerca do gênero do horror em dois tópicos: *Do Horror Sobrenatural* e *Do Horror Não Sobrenatural*. No primeiro, abordaremos a natureza das histórias de horror que utilizam do elemento sobrenatural para construção dos artifícios de suas narrativas, onde buscaremos trazer, mais uma vez, teóricos como TODOROV, CARROL, e também escritores como KING e LOVECRAFT, para melhor elucidarmos as questões que tangem o gênero de horror e o medo do sobrenatural na literatura. Enquanto o segundo subtópico desenvolve acerca das histórias de horror que tem como matéria prima os elementos mundanos e naturais para construção do horror.

3.1. *Do Horror Sobrenatural*

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária.
(LOVECRAFT, p. 10, 1987)

Na epígrafe que abre esse subcapítulo, o autor H.P. Lovecraft relata o que para ele é a definição de medo, não somente no cunho psicológico como também em seu cunho literário. A ideia de não conseguir saber sobre algo que se apresenta como um perigo é, realmente, um conceito aterrador. Já que, muitas vezes, recai na zona da irracionalidade. E se pensarmos o conteúdo da literatura de horror, vemos que muitas das obras encontradas neste gênero possuem como seu maior artifício a apresentação de situações onde as personagens encontram-se em circunstâncias que fogem à lógica humana; ou seja, acontecimentos sobrenaturais.

Desta maneira, o sobrenatural, sendo uma palavra derivada do Latim *Supernaturalis*, é o que está fora da lógica natural ou do comum do mundo; que parece ir além das leis naturais; extranatural (Dicionário Michaelis, 2022). E as relações humanas com fenômenos ditos sobrenaturais remontam aos primórdios de nossa espécie, quando os nossos ancestrais, dentro da manifestação de seus ritos sagrados, buscavam entrar em contato com seus deuses e entidades. Essas manifestações, de acordo com H.P. Lovecraft, são fragmentos do que ele conceitua, em seu trabalho intitulado de *o Horror Sobrenatural em Literatura* como

procedentes da concepção de um horror advindo de algo não passível de compreensão, algo sobrenatural e ‘alienígena’ para nós, onde o ensaísta coloca que

O terror cósmico aparece como ingrediente do mais remoto folclore de todos os povos, cristalizado nas mais arcaicas baladas, crônicas e textos sagrados. Na verdade, foi feição proeminente da complexa magia cerimonial, com seus ritos de conjuração de trasgos e demônios, que floresceu desde os tempos pré-históricos e alcançou seu máximo desenvolvimento no Egito e nos países semitas. Fragmentos como o Livro de Enoque e as Claviculae de Salomão ilustram bem o poder do fabuloso na mentalidade oriental antiga, e sobre coisas como essas fundaram-se sistemas e tradições duradouras cujos ecos obscuramente estendem-se ao presente. (LOVECRAFT, p. 12, 1987)

E expandindo estas ideias, percebemos que o sobrenatural também esteve – e está – presente nas narrativas orais, onde as histórias do povo, com seus mitos e lendas, carregam e compõem o imaginário social acerca do sobrenatural, retendo e expandindo conceitos que definem seus medos e anseios. No que tange a influência do folclore na literatura de horror, o pesquisador Carroll coloca que

Evidentemente, as imagens de horror podem ser encontradas ao longo dos séculos. No mundo ocidental antigo, entre os exemplos, estão as histórias de lobisomem no Satíricon de Petrônio, Licáon e Júpiter nas Metamoifoses de Ovídio, Aristomenes e Sócrates e no Asno de ouro de Apuleio. As danses macabres medievais e as representações do inferno, como a Visão de São Paulo, a Visão de Túndalo, o juízo final de Cranach, o Velho, e, de maior fama, o Inferno de Dante, também fornecem exemplos de figuras e incidentes que se tomarão importantes para o gênero do horror. (CARROLL, p. 23, 1999)

Ao nos aprofundarmos na concepção das histórias de horror sobrenaturais, percebemos que, a princípio, suas estruturas narrativas entram em consonância com o que Todorov (1981) apresenta como sendo o gênero da literatura fantástica. De tal modo que, a partir do recorte de Todorov, podemos conjecturar o horror como sendo um gênero que surge do fantástico e do gótico, numa fusão fascinante. Isso pois o gênero do horror bebe de diversas estruturas e artifícios narrativos presentes na literatura gótica e fantástica. Muitas vezes, nas narrativas de horror tradicional faz-se comum a predominância de eventos, criaturas, locais e/ou artefatos de origem ou causas sobrenaturais; esses artifícios são fortemente presentes, também, nas narrativas do gótico, seja com o espaço do castelo sombrio onde impera uma criatura milenar que se alimenta de sangue para sobreviver, ou como no fantástico, onde a personagem começa a te relações amorosas com o diabo que está transmutado em mulher. Estes conceitos rompem com os modelos racionais de explicação do

mundo. É na vacilação e ausência de certeza que as narrativas de horror se entrelaçam com as narrativas fantásticas. Seguindo por este caminho teórico, Todorov coloca que

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 15-16)

Isso pois o sobrenatural é intrínseco ao conceito do fantástico como é intrínseco a literatura de horror sobrenatural. Para ser fantástico, segundo a tese de Todorov, é preciso que haja a dúvida, da mesma forma que o horror coloca personagem e leitor em situações que os levarão a dúvida quanto a veracidade dos acontecimentos da narrativa. Esse conceito entra em alinhamento com a definição de Stephen King (2012) sobre o horror, onde vemos que o autor norte-americano coloca, justamente, o gênero como sendo algo que foge ao natural, adentrando a zona do irracional, onde o artifício de muitos escritores é, justamente, deixar a dúvida se aquilo foi real ou fruto da imaginação das personagens.

Porém, a linha tênue que divide o gênero do horror do gênero fantástico é que, corriqueiramente, no horror a vacilação é quebrada. Se a dúvida é o pilar do fantástico, no horror nem sempre ela se mantém firme. É comum que o escritor de histórias de horror dê uma resposta a dúvida. Em *Drácula*, por exemplo, o vacilar encontra-se apenas nos capítulos iniciais do livro, quando acompanhamos a história pela perspectiva da personagem Jonathan Harker, onde ele viaja pela região da Transilvânia rumo ao Castelo do Conde Drácula:

Logo estávamos rodeados por árvores; em alguns lugares, formavam um arco sobre a estrada, que atravessávamos como se fosse um túnel. E novamente rochedos enormes e sombrios erguiam-se dos dois lados. Embora estivéssemos abrigados, podíamos ouvir o vento, que começava a soprar com mais força e que assoviava entre os rochedos. Os galhos das árvores se entrechocavam enquanto seguiam pela estrada. A temperatura baixara e continuou baixando; flocos de neve finos como poeira começaram a cair, e logo nós e tudo o que nos cercava estávamos cobertos por um alvo lençol. O vento forte ainda nos trazia o uivo dos cães, embora o som ficasse mais fraco à medida que avançávamos. O ladrar dos lobos parecia cada vez mais próximo, como se eles nos estivessem cercando por todos os lados. Fiquei apavorado, e os cavalos compartilhavam esse medo. O cocheiro, porém, não estava nada perturbado; continuava virando a cabeça para a esquerda e para a direita, mas eu nada conseguia divisar na escuridão.

Subitamente, mais à frente à nossa esquerda, vi uma bruxuleante chama azulada. O cocheiro avistou-a no mesmo instante; deteve imediatamente os cavalos e, saltando no chão, desapareceu por entre as trevas. Eu não sabia o que fazer, sobretudo porque o uivo dos lobos se aproximava; enquanto refletia, porém, o cocheiro de súbito retornou, instalou-se em seu assento

sem dizer uma palavra, e seguimos viagem. Creio que devo ter adormecido e continuado a sonhar sobre o incidente, pois ele parecia se repetir sem cessar, e agora, pensando retrospectivamente no assunto, parece-me um terrível pesadelo. (STOKER, 2014, p. 19)

Da viagem até a chegada no castelo, a narrativa constrói uma atmosfera de mistério, caracterizando a região central da Romênia como sendo uma terra congelada no tempo, remontando aos séculos passados do local e toda sua riqueza histórica dos povos valáquios, saxões, dácios, magiares e *szeklers* que habitavam aquelas terras, gerando uma caricatura da Transilvânia como sendo este local de florestas profundas, onde as estradas são veios que rasgam a natureza reinante e coisas fantásticas e místicas espreitam a paisagem, aguardando para dar o bote em viajantes desavisados. É desta conjectura de um espaço desconhecido em uma terra estrangeira que Bram Stoker cria a vacilação na narrativa, pois grande parte se decorre ao anoitecer, onde o teor de mistério e medo tomam conta. E neste contexto de natureza incógnita é que a personagem do Conde Drácula é apresentado:

Seu rosto tinha um acentuado perfil aquilino, com um nariz magro e pronunciado, e narinas curvadas de uma forma peculiar; sua testa era larga e arredondada, e o cabelo escasseava nas têmporas, mas era farto no resto da cabeça. Suas sobrancelhas eram muito densas e quase se encontravam acima do nariz, com pelos cerrados que pareciam se enrolar, de tão profusos. A boca, até onde eu conseguia vê-la sob o bigode farto, era rígida e de aparência cruel, com dentes brancos e peculiarmente afiados. Os dentes superiores projetavam-se sobre os inferiores e apareciam entre os lábios, que eram notavelmente corados e revelavam uma surpreendente vitalidade num homem daquela idade. Quanto ao resto, suas orelhas eram pálidas, com extremidades bastante pontudas. O queixo era largo e forte, e as maçãs do rosto, firmes, ainda que magras. O efeito geral era das mais extraordinárias palidez. (STOKER, 2014, p. 26-27)

A princípio o Conde é descrito como um homem velho normal, mas a sagacidade da narrativa é atentar aos pequenos detalhes que destoam do que seria uma pessoa comum. Os dentes projetados para fora, com pontas afiadas, juntamente as orelhas pontiagudas e a pele extremamente pálida já denotam que algo de não natural se faz presente no personagem. E então, por fim, o mistério quanto a natureza do Drácula é revelado:

[...] Ao me debruçar sobre a janela, chamou-me a atenção algo que se movia no andar de baixo, ligeiramente à esquerda, onde eu imaginava serem os aposentos do conde. [...] O que vi foi a cabeça do conde saindo da janela. Não vi o rosto, mas reconheci-o pelo pescoço e pelo movimento das costas e dos braços. De qualquer modo, eu não confundiria as mãos que tive tantas oportunidades de estudar. Fiquei a princípio interessado, e a visão me distraiu, pois é incrível como um detalhe ínfimo pode interessar a um homem quando ele se encontra prisioneiro. Meus sentimentos, contudo, transformaram-se em repulsa e terror quando vi o corpo inteiro do conde emergir aos poucos da janela e começar a se arrastar pela parede do castelo,

à beira do terrível abismo, com a cabeça para baixo e a capa esvoaçando ao redor como se fosse um par de gigantescas asas. (STOKER, 2014, p. 44)

Vemos, então, que Bram Stoker coloca abaixo todas as dúvidas acerca de quem é o Conde Drácula, escancarando que o tal é um ser sobrenatural. Daí em diante, a narrativa mergulha na construção do horror se utilizando dos artifícios fantásticos que circundam a figura do Drácula para gerar o suspense e o medo nas personagens e nos leitores. O vampiro torna-se então um predador que espreita as personagens, exercendo sua influência e opressão, sem sabermos quando ele vai atacar novamente; um monstro que pode estar em qualquer lugar.

A partir do exemplo da obra de Stoker, percebemos, portanto, que o sobrenatural é o alicerce para a construção desta narrativa do horror gótico, onde a figura do Conde Drácula acabou por consolidar o imaginário universal acerca das criaturas vampíricas na tradição literária como na cultura popular. E dentre o vasto leque de obras que adentram o gênero do horror onde a pauta da narrativa está ligada ao uso do sobrenatural em cena, podemos trazer, também, o conto *A Máscara da Morte Rubra*, do autor norte-americano Edgar Allan Poe.

Na narrativa, a história se passa na abadia fortificada do Príncipe Próspero. Este príncipe e outros nobres se refugiaram na abadia para escapar da Morte Vermelha, um terrível praga que está assolando a terra. As vítimas da doença são dominadas por dores e tonturas repentinas, onde há um sangramento abundante nos poros, levando a morte em meia hora. Próspero e sua corte são indiferentes aos sofrimentos da população em geral; eles pretendem aguardar o fim da praga com luxo e segurança atrás das paredes de seu refúgio seguro. Então, em uma noite, para entreter seus convidados, Próspero dá um baile de máscaras em sete salas coloridas da abadia. A última sala é decorada em preto e iluminada por uma luz escarlata. Por causa das cores arrepiantes, poucos convidados são corajosos o suficiente para se aventurar no sétimo quarto. No trecho abaixo percebemos a tensão causada pelo ambiente:

Sonho pintado com as cores das janelas multicoloridas, através das quais se filtravam os luminosos raios dos tripés acesos. Mas ninguém se aventura até a sala negra. É que a noite estava chegando. E ali uma luz vermelha coloria tudo com tons apavorantes. Entretanto, o coração da vida palpitava nos outros salões cheios de gente. E tudo foi assim até soar a meia-noite. (POE, p. 19, 2011)

Um grande relógio de ébano fica nesta sala e toca ameaçadoramente a cada hora, no qual todos param de falar ou dançar e a orquestra para de tocar. Porém, quando o relógio bateu à meia-noite, a seguinte cena se decorreu:

Nesta hora, muitos notaram a presença: alguém estranho, mascarado, com trajes que excediam os limites de decência a arrojo das criações do próprio príncipe. Não havia finura, nem conveniência. O tipo que a todos aterrorizava era alto e lívido. Coberto de mortaldas tumulares. No rosto, a máscara reproduzia a aparência de um cadáver enrijecido.

Tudo isto seria tolerável se o mascarado não tivesse chegado ao extremo de figurar o tipo da morte rubra. Seu traje estava salpicado de sangue, e a face coberta de horrendas placas vermelhas. (POE, p. 19-20, 2011)

Esta figura macabra surge na sala negra, o que acaba por espantar os convidados e o príncipe. Nisso, a figura começa a rodopiar e dançar, o que acaba provocando Próspero, fazendo com que ele ordenasse a prisão daquele sujeito macabro:

A voz do príncipe atravessou todas as sete salas e foi ouvida por todos os cortesãos, paralisados, agora, por um indefinível terror. Esse mesmo terror impediu que detivessem o gesto louco do mascarado, tentando aproximar-se do príncipe. E avançava sempre mais, sem que alguém ousasse agarrá-lo. Ao contrário, movida por um só impulso, a multidão recuava, do centro para as paredes. O Príncipe Próspero percorreu todas as seis salas, como que subitamente enlouquecido. Refeito de sua momentânea covardia, perseguiu sozinho o vulto do estranho convidado, que passava rápido de uma sala para outra. Nenhum movimento foi feito para detê-lo. Na extremidade do salão negro, o vulto parou e enfrentou seu perseguidor. Ouviu-se um grito. O punhal caiu sobre o negro tapete e, junto dele, mortalmente prostrado, tombou o príncipe. (POE, p. 20, 2011)

Com a morte do príncipe, a narrativa do conto rumo ao desfecho orquestrado por Poe, onde a multidão de convidados, tomadas por pavor e desespero, avançam sobre a figura mascarada, aprisionando-a. Porém, tem-se, então, o estabelecimento do horror: “Mas um indizível pavor paralisou a todos. Dentro da mortalha e por trás da máscara cadavérica, não existia nada, nenhuma forma tocável. Ali estava a morte rubra.” (POE, p. 21, 2011).

A genialidade de Poe é, justamente, construir este cenário de contrastes, onde há o choque entre a opulência da realeza e a miséria causada pela praga que assola ao povo. O que se estabelece é uma situação de excessos, onde o príncipe, com todo o seu poderio, tenta evitar ao máximo que a praga chegue à sua corte, se isolando do resto do mundo. Mundo este que está sofrendo com a morte e a miséria, enquanto o Próspero e seus convidados se divertem nos prazeres mundanos. Deste modo a narrativa abre espaço para que o sobrenatural surja e brilhe como artifício do horror, quando coloca a figura do estranho como a própria manifestação da Morte Rubra, um avatar de caos e terror.

Nos salões da orgia, orvalhados de sangue, foram tombando, um a um, os sadios, jovens e bem-guardados amigos do Príncipe Próspero. E a vida do relógio de ébano se extinguiu com a do último folião. E as chamas nos tripes se apagaram. E o ilimitado poder da Morte Rubra dominou tudo.

Reinou, então, a Treva. E a Ruína. (POE, 2011, p. 21)

Temos, assim, uma construção do sobrenatural enquanto, também, uma metáfora para a noção de que é impossível fugir da morte, ela chega para todos. Essa noção da soberania da morte por parte de Poe é citada pela autora Edith Birkhead, em sua obra *The Tale of Terror*, onde ela discute, dentre vários autores, as inspirações para construção narrativa do autor mencionado:

Seu instinto é sempre para o dramático. Às vezes ele sobe para alturas trágicas, às vezes ele é meramente melodramático. Ele se alegra em efeitos teatrais, como os estertores de William Wilson, o retorno de Lady Ligeia, ou a entrada, esperada com suspense torturante, da figura "elevada" e encoberta de Senhora Madeline de Usher. Como Hawthorne, Poe era fascinado pelo pensamento da morte, "a cicuta e o cipreste o ofuscavam noite e dia", mas ele descreve a morte acompanhada de suas mais terríveis agonias físicas e mentais. (BIRKHEAD, 2004, p. 208, tradução nossa) ^[6]

Percebemos então que o assunto da morte foi para Poe um terreno fértil para a construção de suas narrativas. E se pararmos para refletir, a morte ainda é combustível para a fruição artística da humanidade.

Sendo a morte esta grande incógnita, a reflexão sobre o fim da vida é pauta para que a imaginação dos artistas ganhe asas e fomentem figuras, arquétipos e conceitos acerca desta temática. Os fantasmas são as lembranças que o impacto da morte causa em nós, e como coloca o pesquisador Matt Foley no capítulo *Ghost Stories*, dentro da coletânea *Horror Literature Through History: An Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears Volume 1*: "A história de fantasmas não precisa ter apenas um tema de advertência; ele se baseia, também, em técnicas psicológicas e temporais diferenciadas para assustar seu leitor" (FOLEY & CARDIN, 2017, p. 149, tradução nossa) ^[7]. Já os vampiros são a representação da imortalidade enquanto a maldição, pois renegam a natureza da morte, o que os leva a vil condição de predar o sangue dos vivos para se manterem existentes. Enquanto os Lobisomens são a manifestação da natureza selvagem e brutal do homem, que leva a morte e destruição de todos ao seu redor. O Monstro de Frankenstein é o desafio do homem moderno a condição final da morte, rompendo as leis naturais para trazer os mortos de volta a vida.

Portanto, na literatura de Horror Sobrenatural temos a construção do medo através daquilo que não compreendemos, que foge do natural e traz os questionamentos acerca de assuntos e temáticas que acompanham o imaginário da humanidade desde o início dos tempos, como a morte. E então, após compreendermos um pouco do panorama do tópico

sobre o horror sobrenatural em literatura, iremos adentrar, agora, no tópico do horror não sobrenatural.

3.2. *Do Horror Não Sobrenatural*

Como explicamos anteriormente, a literatura de horror sobrenatural tem por fonte criativa os mitos e os medos incompreendidos da raça humana, utilizando-se das crenças, lendas e figuras do imaginário popular para a construção de sua estética. Dessa maneira, muitas das histórias de horror acabam sendo sinônimo de narrativas fantasiosas, englobando temáticas do misticismo e do extraordinário, como monstros, fantasmas, zumbis e entre outros seres profanos. Em contra partida, a literatura de horror Não Sobrenatural (derivado do termo *Non-supernatural horror*), em sua conjectura, vai abordar os medos causados por fenômenos ou situações que não fogem da ordem natural das coisas, ou seja, que não fogem à lógica do mundo, sendo a antítese do sobrenatural.

Nas narrativas de horror não sobrenatural, os autores utilizam de artifícios mundanos, como assassinos em série, psicopatas, loucos, pessoas em situações de vida ou morte, situações que envolvem a natureza selvagem, a psiquê humana, e dentre outros, para criação da atmosfera de terror em suas histórias. Faz-se notar, então, que o gênero do horror acaba por englobar um conjunto de subgêneros que tratam do medo do mundano, daquilo que, a princípio, está presente em nosso dia a dia e não aparenta qualquer ameaça à integridade do indivíduo. Como citamos a questão da natureza, podemos mencionar o subgênero do *Eco-horror* (Horror ecológico), onde a fonte do horror advém do meio ambiente, no âmbito das florestas, mares, lagos, e todos os habitats do mundo natural. Como aponta a pesquisadora Elizabeth Parker

Amplamente entendido, um texto de eco-horror é qualquer texto em que o ambiente natural é de alguma forma horrível: pode explorar medos “óbvios” de natureza violenta e repulsiva, ou pode abordar mais sutilmente o sentido sombrio e generalizado de que agora, na era das ciências e tecnologias modernas, os humanos de alguma forma se separaram do mundo natural. Mais especificamente, existem dois elementos principais que definem as narrativas de eco-horror. Primeiro, há um tema central da vingança da natureza sobre a humanidade. Essa “regra de ouro” do eco-horror é sempre a seguinte: os humanos prejudicam a natureza e a natureza, por sua vez, oferece sua própria retribuição sangrenta. Em segundo lugar, o texto de eco-horror tem sempre a intenção de encorajar seu público a um ponto de vista mais ecocêntrico (naturecêntrico) do que antropocêntrico (humanocêntrico). Em outras palavras, é projetado explicitamente para aumentar a consciência ambiental. (PARKER & CARDIN, 2017, p. 131, tradução nossa) ^[8]

Dentre as obras de grande relevância presentes neste subgênero do horror temos o conto *The Birds*, da novelista britânica Daphne Du Maurier, publicado em 1952, onde é narrada a história de Nat Hocken e sua filha tentando sobreviver a várias revoadas de pássaros que estão agindo de forma estranha e agressiva por toda a Grã-Bretanha. Este conto serviu de inspiração para o filme de mesmo título, *The Birds*, do renomado diretor Alfred Hitchcock. Outra produção dentro do gênero é a novela *The Rats*, publicada em 1974 pelo autor britânico James Herbet, onde uma horda de ratos do tamanho de pequenos cães começa a matar pessoas próximos aos esgotos dos subúrbios de Londres — uma premissa um tanto similar ao conto de Du Maurier. Em ambas as obras o inimigo é o animal, banal e corriqueiro como um rato ou um pássaro. Seres que estão totalmente abaixo na cadeia alimentar natural, quando comparados aos humanos, mas que em circunstâncias não explicadas podem se tornar vilões mortais.

Ainda no que tangem o eco-horror, uma obra que se destaca no meio literário, sendo reverenciada entre os grandes exemplares deste gênero, é a novela *The Willows*, do escritor Algernon Blackwood. Na narrativa da obra, dois amigos estão descendo o rio Danúbio a bordo de uma pequena canoa. Ao longo da viagem, eles vão percebendo as características ameaçadoras e imponentes da natureza que cerca o rio e, principalmente, a presença ameaçadora dos salgueiros (do inglês *willows*, as plantas que dão nome a obra). Desta maneira, todo o conjunto do ambiente natural onde aqueles homens se encontram acaba tornando-se o catalisador do horror na história. É a percepção da vulnerabilidade do homem perante a natureza, onde mesmo que a espécie humana tenha avançado tanto em sua tecnologia e conhecimento do mundo, ainda se torna vulnerável e frágil quando lançado na natureza selvagem, ainda mais no período em que a novela foi publicada (1907, começo do século XX), onde os grandes avanços tecnológicos e crescimento urbano/populacional da humanidade ganharam força. Parker coloca que

O horror da natureza foi retratado desde o início da literatura com Gilgamesh (cerca de 2100 aC) e continuou como um tema dominante nas tradições humanas de mitos, contos de fadas e inúmeras outras narrativas literárias. O mais relevante é que ocupou um lugar de destaque na literatura gótica e de terror desde o início. A ênfase em paisagens verdadeiramente sublimes é central para muitos dos romances góticos clássicos: vastos terrenos gelados, montanhas e florestas criam o ambiente assustador e misterioso em textos clássicos como *O Castelo de Otranto* (1764), *O Monge* (1796), *Frankenstein* (1818) e *Drácula* (1897). Isso se estende além do gótico europeu à o gótico americano, onde a escuridão do mundo natural é igualmente predominante, enquanto a imagem da floresta aterrorizante, inspirada por medos herdados da natureza do Novo Mundo, é ainda mais dominante. Isso é visto, por

exemplo, nas obras de escritores como Charles Brockden Brown e Nathaniel Hawthorne. De fato, críticos como Lisa Kröger argumentaram de forma convincente que o tropo da “Floresta Escura Profunda” é tão recorrente que é um princípio central do texto gótico tanto quanto o castelo, a cripta ou o convento. (PARKER & CARDIN, 2017, p. 134-135, tradução nossa) ^[9]

Outro subgênero predominante na área do Horror Não Sobrenatural é o horror psicológico. No horror psicológico, a narrativa visa criar desconforto ou pavor, expondo vulnerabilidades/medos psicológicos e emocionais comuns, ou universais, revelando as partes mais sombrias da psique humana que a maioria das pessoas pode reprimir ou negar. O gênero às vezes procura desafiar ou confundir a compreensão do público sobre a narrativa ou o enredo, concentrando-se em personagens que não têm certeza ou duvidam de suas próprias percepções da realidade ou questionam sua própria sanidade. As percepções dos personagens de seus arredores ou situações podem ser distorcidas ou estarem sujeitas a delírios, manipulação externa por outros personagens; distúrbios emocionais ou trauma; e até mesmo alucinações ou transtornos mentais.

Ao desenvolver uma narrativa dentro do subgênero do horror psicológico, James Grant (2016) coloca que há três caminhos que os autores geralmente constroem o horror dentro deste campo do gênero. O primeiro caminho corresponde a junção entre o que é a realidade distorcida pelo distúrbio psicológico e a real presença de algo sobrenatural, ou natural, como fator desencadeador do horror na narrativa. Muito corriqueiramente esta primeira concepção recai sobre o natural dentro da narrativa. Já o segundo caminho é que o distúrbio psicológico, na verdade, é uma pista falsa na narrativa para despistar o leitor/espectador quanto a real origem da situação aterrorizante apresentada na história contada; que no caso teria como real motivador o sobrenatural. Neste segundo caminho citado, podemos categoriza-lo como parte do horror sobrenatural, apresentado no tópico ***Do Horror Sobrenatural***, onde, mesmo não sendo do encaixe do tópico atual, vale a pena ser mencionada para melhor compreensão da expansividade dos gêneros literários.

E por fim, o terceiro caminho colocado por Grant é o caso da condição psicológica como sendo “o real monstro” da narrativa. Segundo o pesquisador, o horror psicológico é instaurado quando

Um exemplo simples (mas impressionante) disso pode ser encontrado na história de terror de duas frases que diz: “Eu nunca vou dormir. Mas continuo acordando”, atribuído ao colaborador *watermelonmoose* no site *justsomething.com* (2014). Aqui, a realidade do protagonista (a de acordar consistentemente em novas realidades) é claramente composta de um mundo que está em desacordo com os simples desejos humanos de consistência,

previsibilidade e sono regulado. O horror surge de nossa capacidade de nos colocarmos no lugar do orador, fazendo a pergunta: e se eu sáísse da “realidade” que estou vivenciando agora para outra, e depois para outra? Muito do que tomamos como certo — o que constitui os fundamentos da realidade, por exemplo, seja a redução de qualquer objeto ou situação para suas partes componentes ou as séries de relações que se estendem para fora de objetos e sistemas inteiros — desapareceria; nada jamais seria concreto; o próprio chão em que pisamos poderia ser pouco mais do que tantas bocas esperando para nos engolir junto com as “realidades” cada vez mais frágeis que percebemos a cada momento. (GRANT, 2016, p. 7-8, tradução nossa)

[\[10\]](#)

Como percebemos, devido a sua amplitude temática, o horror psicológico faz-se presente nas mais diversas formas de arte e mídia. Dessa maneira, muitos autores se aventuraram pelos subgêneros do psicológica, se destacando pelo uso dos artifícios do subgênero em suas narrativas. Um dos autores que se destacam é o norte-americano Thomas Harry, escritor da obra *Red Dragon*. Em seu trabalho, Harry introduz a figura do detetive Will Graham, que sai de sua aposentadoria para investigar uma série de assassinatos ligados um serial killer conhecido com *The Tooth Fairy* (Fada do dente). Para tal, ele busca conselhos por parte de seu algoz, psiquiatra e serial killer canibal Dr. Hannibal Lecter. Foi graças ao Dr. Hannibal que Graham se aposentou devido aos traumas de ter feito a investigação que levou a prisão do canibal. Enquanto se aprofunda na trama da narrativa, o leitor é apresentado a psiquê do Detetive Graham e dos psicopatas dentro na história, percebendo como a mente de um psicopata é um poço de escuridão e complexidade que acaba levando-o a questionar sua própria lucidez. *Red Dragon* rendeu uma sequência intitulada *The Silence of the Lambs*, que, devido ao grande sucesso em venda e crítica, ganhou uma adaptação de igual sucesso para cinema.

Algumas outras obras que valem a pena ser mencionadas por estarem dentro do subgênero são: *Gerald's Game* (1992), de Stephen King, *Psycho* (1960), de Robert Bloch — obra que serviu de base para o aclamado filme de Alfred Hitchcock —, *Shutter Island* (2003), do escritor Dennis Lehane, na qual também recebeu uma adaptação para o cinema pela lente do cineasta Martin Scorsese; e *We Have Always Lived in the Castle* (1962), da escritora norte-americana Shirley Jackson.

Em suma, nas narrativas de Horror Não Sobrenatural as personagens são, muitas vezes, assoladas por “monstros reais”, que podem estar convivendo em seu dia a dia. Esses monstros se “materializam” na forma de pessoas aparentemente comuns, na própria natureza, nos animas, ou na própria percepção do indivíduo quanto a realidade que o cerca.

Notas

[6] His instinct is always towards the dramatic. Sometimes he rises to tragic heights, sometimes he is merely melodramatic. He rejoices in theatrical effects, like the death-throes of William Wilson, the return of the lady Ligeia, or the entry, awaited with torturing suspense, of the "lofty" and enshrouded figure of the Lady Madeline of Usher. Like Hawthorne, Poe was fascinated by the thought of death, "the hemlock and the cypress overshadowed him night and day," but he describes death accompanied by its direst physical and mental agonies. (BIRKHEAD, 2004, p. 208).

[7] The ghost story need not only be cautionary in theme; it relies, too, upon nuanced psychological and temporal techniques to unnerve its reader. Many of the most popular ghost stories are associated with the festive period: a time at which the ghosts of the past visit to intervene in the present. (CARDIN & FOLEY, 2017, p. 149).

[8] Broadly understood, an eco-horror text is any text in which the natural environment is in some way horrific: it may exploit "obvious" fears of violent and repulsive nature, or it could more subtly address the gloomy and pervasive sense that now, in the age of modern sciences and technologies, humans have somehow severed themselves from the natural world. More specifically, there are two main elements that define eco-horror narratives. First, there is a central theme of nature's revenge exacted on humankind. This "golden rule" of eco-horror is always as follows: humans harm nature, and nature, in turn, delivers its own bloody retribution. Second, the eco-horror text is always intended to encourage its audience toward a more ecocentric (naturecentric), rather than anthropocentric (humancentric), viewpoint. In other words, it is designed explicitly to increase environmental awareness. (PARKER, 2017, p. 131)

[9] The horror of nature has been depicted since the very beginning of literature with Gilgamesh (ca. 2100 BCE) and has continued as a dominant theme throughout the human traditions of myths, fairy tales, and countless other literary narratives. Most relevantly, it has held a consistently prominent place in Gothic and horror literature, right from the outset. The emphasis on truly sublime landscapes is central to many of the classic Gothic novels: vast

terrains of ice, mountains, and forest create the awesome and eerie ambience in such classic texts as *The Castle of Otranto* (1764), *The Monk* (1796), *Frankenstein* (1818), and *Dracula* (1897). This extends beyond the European Gothic and into the American Gothic, where the darkness of the natural world is equally prevalent, while the image of the fearsome forest, inspired by inherited fears of the New World wilderness, is even more dominant. This is seen, for example, in the works of writers such as Charles Brockden Brown and Nathaniel Hawthorne. Indeed, critics such as Lisa Kröger have convincingly argued that the trope of the “Deep Dark Forest” is so recurrent that it is as much a central tenet of the Gothic text as the castle, crypt, or convent. (PARKER & CARDIN, 2017, p. 134-135)

[10] A simple (yet nonetheless stunning) example of this can be found in the two sentence Horror story that reads: “I never go to sleep. But I keep waking up,” attributed to contributor *watermelonmoose* on the website *justsomething.com* (2014). Here, the protagonist’s reality (that of consistently waking into new realities) is clearly made up of a world that is at odds with the simple human desires of consistency, predictability, and to get some bloody sleep. The horror arises from our ability to put ourselves in the speaker’s shoes, asking the question: what if I were to snap out of the “reality” I’m experiencing now into some other one, and then into another one after that? So much of what we take for granted—what constitutes the ground of reality, for example, whether it be the stripping down of any object or situation to its component parts or the series of relations that extend outward from whole objects and systems—would disappear; nothing would ever be solid; the very ground that we stand upon could be little more than so many mouths waiting to gobble us up along with the thinner and thinner “realities” that we perceive moment to moment. (GRANT, 2016, p. 7-8)

4. *Nas sombras do Rio escondem-se coisas insólitas*

*Preservai-nos, Senhor,
das coisas terríficas que
andam à noite.*

Rei Davi

É com essa epígrafe que João do Rio abre sua coletânea de contos insólitos. Apesar de muita pesquisa, não consegui encontrar provas que apontassem João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, o tal João do Rio, como sendo adepto de alguma religião ou crença específica. Também não encontrei provas ou indícios de algum ceticismo por parte do autor. Dito isso, encaro o uso desta passagem bíblica, atribuída por Rio como sendo da personagem cristã Rei Davi, talvez como uma pequena credence de alguém que conhece muito bem as manifestações místicas e espirituais de sua época e seu povo, onde, mais do que negar, busca respeitar os mistérios que existem no imaginário da população comum. Porém, para minha surpresa, após muita pesquisa, constatei que tal passagem bíblica não existe. Vasculhando nos confins da internet, só consegui achar menções que atribuíssem a epígrafe ao próprio João do Rio. Talvez ele tenha ouvido isso da boca de algum padre ou sacerdote do seu tempo, ou até mesmo tenha lido em algum artigo ou texto religioso disponível na época. Quem sabe até ouviu isso da boca de alguém em suas andanças pelos botecos e ruas da cidade do Rio de Janeiro. Ou, muito possivelmente, tenha inventado a passagem ele próprio. Isso me faz pensar que, assim como todo bom poeta, o autor carioca também é um fingidor, como diria Fernando Pessoa. Sendo verídico ou não, “*Preservai-nos, Senhor, das coisas terríficas que andam à noite*” é uma ótima frase para estabelecer o clima da obra que analisaremos nesta pesquisa.

Como um jornalista que viveu a efervescência da cidade do Rio de Janeiro da virada do século XX, João do Rio conseguiu elaborar uma obra que, em toda sua conjuntura, representa uma peculiar análise das pessoas e do espaço urbano durante a transição para a modernidade dos anos 1900. Mais do que isso, João buscou construir narrativas que vagueiam pela psiquê da burguesia do Rio da época, narrando personagens perdidas em impulsos e situações insólitas. *Dentro da Noite*, como é nomeada a coletânea de contos, representa uma cidade que, após o pôr do sol, transmutasse em um ninho de escuridão e horrores, onde as mais assombrosas das histórias podem surgir. As ruas e vielas do Rio de João são retratos de

uma sociedade que, por estar transitando para uma modernidade nunca vista, ainda enxerga o futuro com estranheza e insegurança.

Essa concepção de um futuro que possa não ser benigno, carregado de expectativas e temores, foi recorrente na fruição imaginativa de diversos escritores do período. Como coloca o Prof. Dr. Alexandre Meireles Silva, em seu artigo *O Fantástico Em João Do Rio: Um Diálogo Entre As Literaturas Brasileira E Anglo-Americana*, a produção no âmbito do fantástico no Brasil da época foi

Afetada profundamente pelo racionalismo de Pereira Passos e Oswaldo Cruz a população brasileira (e a carioca em particular) demonstrou um misto de fascinação e temor em relação ao progresso e a ciência da Belle Époque que se tornou matéria prima para narrativas que muito se assemelharam às praticadas pela ficção gótica britânica, norte-americana e francesa de romancistas e contistas como Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Nathaniel Hawthorne, H. G. Wells, Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam. Esta semelhança demonstra que os escritores nacionais estavam em consonância com as inquietações e angústias de britânicos, americanos e franceses da virada do século. Estas preocupações se manifestaram na literatura Brasileira na Literatura Gótica de João do Rio. (SILVA, 2009, p.5)

Deste modo os anseios dos escritores do Rio do século XX, em reflexo a seus contemporâneos estrangeiros, compreendiam a modernidade e o progresso como material de fomento para narrativas que versam sobre os horrores e abominações, muitas vezes, nascidos do imaginário popular sobre as transformações sociais e urbanas que as grandes cidades estavam passando. Zygmunt Bauman, em sua obra *Medo Líquido*, versa acerca do estado da “liquidez” dos medos que circundam o imaginário do espaço urbano moderno, onde coloca que:

O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas. De nossos locais de trabalho e do metrô que tomamos para ir e voltar. De pessoas que encontramos e de pessoas que não conseguimos perceber. De algo que ingerimos e de algo com o qual nossos corpos entraram em contato. (BAUMAN, 2008, p.12)

Na narrativa de João do Rio, o horror habita as vielas, becos, travessas, ruas, vagões e paisagens do Rio de Janeiro; mas, acima de tudo, encode-se dentro da mente humana. Isto pois as personagens de João do Rio, são, muitas vezes, os verdadeiros monstros em suas histórias, como veremos mais à frente na análise do conto *Dentro da Noite*.

Na modernidade, voltando nossos olhares para o Rio de Janeiro da virada do século XX, a cidade e o espaço urbano se intensificam como a morada e concentração de indivíduos, onde a troca de culturas e informações torna-se cada vez mais constante e intensa.

Assim como a Paris de Baudelaire em *Les Tableaux Parisiens*, o Rio de Janeiro da virada do século revela-se uma cidade em plena dualidade, onde o passado e o futuro convivem em um conflito ora silencioso, ora exaltado. De um lado, o atraso – os pequenos comércios informais, as moradias improvisadas, ocupadas por estrangeiros e ex-escravos, vítimas de doenças variadas por conta da insalubridade das habitações. Do outro, o progresso – espelhado nas reformas da capital francesa, uma cidade arborizada, arejada e limpa, digna da alcunha de “maravilhosa”. Nesse rascunho do que seria a “cidade partida” do século XX, o medo já é uma tensão presente e constante, em ambos os lados. (FRANÇA e SILVA, 2012, p.4)

No fluxo da urbanidade, os habitantes da, denominada, selva de concreto buscam construir significados e lugares para poderem permanecer no espaço das grandes cidades sem que se sintam deslocados. Isso pois a ideia de pertencimento é, na maioria dos casos, a força motriz da vida humana em sociedade. Buscamos acolhimento e aceitação nos lugares e grupos que frequentamos. Desta forma, a vida na cidade urbanizada sempre foi tema do debate no meio acadêmico, assim como esta ideia de pertencimento do sujeito urbano neste ambiente de concreto, já que o espaço urbanizado do século XX é o fruto do processo de transição do modo de vida rural para um modo de vida industrial (moderno). Com o fenômeno urbano, as grandes cidades começaram a ser construídas como estes centros de fluência multicultural, havendo uma grande migração das massas camponesas para a nova realidade da vivência urbanizada, veloz e incessante, como colocado por Renato Cordeiro Gomes (1999, p. 21 apud Canclini, 1997) “[..] o espaço urbano é o lugar privilegiado de intercâmbio material e simbólico do habitante cidadão, onde também se verifica aí uma distribuição desigual desse capital simbólico, parte da agudização das contradições e desigualdades internas das cidades”. Vemos, então, que o espaço da cidade é este epicentro de formação de uma nova realidade, onde os diferentes indivíduos que compõem a massa habitacional do centro urbano desencadeiam novos fenômenos interacionais, no nível social e cultural. Esses fenômenos moldam o imaginário comum das pessoas, despertando concepções e (pre)conceitos que, inevitavelmente, são digeridos e representados sob a perspectiva dos artistas de sua época. Assim,

A literatura brasileira mostra-se pródiga nas representações do medo urbano, como é possível ver em autores como Machado de Assis, João do Rio, Rubem Fonseca, Paulo Lins, Patrícia Melo, entre outros. Seus “monstros” estão dispersos na cidade, à espreita “de” e “em” cada cidadão, nas ruas escuras, nos barulhos da noite. (FRANÇA e SILVA, 2012, p. 3)

Esta concepção de horror urbano é muito interessante para compreender como o medo possui várias faces dentro do próprio fazer horror. O gênero do horror/terror não está fechado apenas na concepção do monstro sobrenatural, como abordamos no subtópico *Do Horror Não Sobrenatural*. No caso de João do Rio — talvez o literata que melhor explorou este gênero no Brasil — o horror está atrelado ao psicológico. Este medo nasce no horror das coisas mundanas. É, justamente, a contraposição ao fantástico advindo do medo sobrenatural. Se nas histórias de horror mais comuns, o espaço onde as personagens transitam é habitado por fantasmas, ou situações que lhe fogem a compreensão, no horror psicológico é o sádico, psicopata, ou figura vista como “monstruosa” que é causadora do horror. Para além disso, muitas vezes o horror está apenas na cabeça da personagem. Então, o horror psicológico em João do Rio é movido por histórias que poderiam estar acontecendo naquele exato momento em algum lugar da cidade do Rio de Janeiro, produzindo o medo do provável, o medo do real (FRANÇA e SILVA, 2012).

Então, para melhor nos aprofundarmos na literatura de João do Rio, e compreender como este autor trabalhou o horror em sua coletânea de contos, iremos apresentar uma análise do conto que dá nome a coletânea: *Dentro da Noite*. Porém, antes de adentrarmos na análise, iremos propor um subtópico de breve contextualização acerca do movimento Decadentista, que foi de grande influência para a construção da obra de João do Rio, como parte do material fomentador da abordagem do autor no gênero do horror.

4.1. Decadentismo e o horror gótico

O contexto histórico do Decadentismo, segundo a pesquisadora Sislene Costa da Silva (2008) no artigo *A mulher sob o enfoque Decadentista na obra de João do Rio*, diz respeito ao movimento artístico que surgiu na França no final do século XIX, onde o caráter das mudanças sociais, tecnológicas e políticas do fim do século causou na sociedade finissecular do período o sentimento de desesperança no futuro, já que os prazeres advindos do progresso e a facilitação da vida urbana com as inovações tecnológicas não foram capazes de dar sentido a vida do cidadão da época. A então classe média burguesa, com sua forma de vida marcada pelo materialismo, não conseguia preencher o vácuo simbólico para dar sentido a existência em uma era de tantas transformações, o que acabou gerando o sentimento de uma decadência da sociedade vigente. “[...] um homem desreferencializado e mecanizado, perdido em meio a

uma civilização que ruía e explodindo em sentimentos de decadência. Sentimentos que não são novos entre os homens, já que toda a história da humanidade foi marcada por civilizações que declinaram.” (SILVA, 2008, p. 1).

O grande fomentador deste movimento foi o autor Charles Baudelaire que, segundo o pesquisador David Weir (2018) — em sua obra *Decadence: A Very Short Introduction* —, melhor expressou os conflitos e atitudes da sociedade moderna parisiense do século XIX. Isso pois Baudelaire hoje é considerado o primeiro poeta decadentista, já que sua obra versou sobre o *zeitgeist* de sua época, trazendo em seu trabalho as características que descrevemos acerca da decadência da sociedade e o vazio existencial do indivíduo, possuindo o olhar perfeito para captar a complexidade da vida e traduzi-la para a estética literária. Ressaltando o sentimento decadentista de Baudelaire, Weir coloca que “Em um ensaio sobre Edgar Allan Poe, Baudelaire chamou o progresso de “aquela grande heresia do declínio” e o considerou nada mais do que “o deleite de um idiota.” (WEIR, 2018). E este progresso, rechaçado por Baudelaire, foi o responsável pela total transformação em que o artista nasceu:

A Paris em que Baudelaire nasceu em 1821 ainda tinha o caráter de um vilarejo medieval, ou um conjunto de vilarejos, então durante sua vida ele foi literalmente testemunha da modernidade que tomou forma ao seu redor, quando o Barão Hausmann iniciou a renovação da cidade em 1853. Quando Baudelaire morreu em 1867, cerca de 25.000 edifícios haviam sido destruídos, incluindo a casa — e a rua — onde o poeta nasceu. (WEIR, 2018, p. 60, tradução nossa) [\[11\]](#)

A modernização de Paris se lança como uma vitória da modernidade sobre o medievalismo de outrora. Isto elucidada a origem etimológica da palavra decadência — do inglês *decadence* —, que de acordo com Weir (2018) deriva do francês *décadence*, um fato servindo como uma descrição resumida de um desenvolvimento cultural muito mais amplo: na era moderna, quase todas as manifestações de decadência devem suas origens, direta ou indiretamente, a um grupo vagamente afiliado de artistas e escritores que viviam e trabalhavam em Paris, o que demonstra a influência do espaço nas manifestações dos artistas que nele vivem.

Weir (2018) também enfatiza que um dos marcos de Baudelaire dentro do movimento decadentista foi o estabelecimento de dois arquétipos que se tornaram usuais neste tipo de literatura: O *Flâneur* e o *Dandy*. O primeiro termo descreve um homem que vagueia pelos cafés ou passeia pelos bulevares, tendo prazer apenas na observação da vida cotidiana, das pessoas que vem e vão nas ruas da cidade. Já o segundo termo refere-se ao indivíduo que, diferente do *flâneur*, é um espectador indiferente aos acontecimentos da política, cultivando

de gostos aristocráticos, onde possui repulsa a ascensão da democracia e a emergência da sociedade de massa. Ambos são figuras da sociedade urbana moderna do tempo de Baudelaire, e ambos representam o fenômeno que foi o sentimento decadente de uma civilização antiga que está passando por mudanças galopantes. Porém o poeta francês dá maior ênfase a figura do dandy, tendo-a como um “herói em meio a decadência”, (WEIR, 2018, tradução nossa), já que o próprio se imagina como um poeta da sociedade moderna, em que está indiferente às mudanças, mesmo que as experimente de certa maneira. Em resumo, tanto o *flâneur* quanto o *dandy* são criaturas que surgem para representar o poeta e a personagem decadente.

Agora adentrando no Decadentismo enquanto movimento no Brasil, vale elucidar acerca da relação entre a compreensão do movimento decadentista em consonância com o Simbolismo por parte da crítica, onde Silva (2008) coloca que

As primeiras manifestações sobre o Decadentismo no Brasil foram marcadas por confusões sobre a independência desse movimento, o qual era visto por críticos literários, ora como sinônimo de simbolismo, ora como fase inicial desse movimento. Por isso, quando começaram a surgir as primeiras discussões acerca dessa escola, falava-se em um Decadentismo-simbolista ou vice-versa.

As prováveis causas de inicialmente ter havido uma contraposição à análise do Decadentismo e Simbolismo como escolas distintas estão na contigüidade temporal e na retomada de propostas. Ambos os movimentos apresentaram como temática central: a crítica à sociedade industrial, que menosprezava os valores espirituais; todavia, sob enfoques diferentes. O Decadentismo mostrou a exasperação do homem diante de uma sociedade que, na concepção dessa estética, caminhava para o caos; enquanto o Simbolismo apresentou esse homem mais calmo e esperançoso, refletindo sobre essa nova fase. (SILVA, 2008, p.2)

E nesse processo de distinção entre o que é simbolista e o que é decadentista, podemos perceber como o movimento do Decadentismo floresce e encontra um par (ou seria um trio?) no Gótico e, conseqüentemente, no Horror. Isso pois o decadentismo enquanto

[...] movimento enfatizava a autonomia da arte, a necessidade pelo sensacionalismo, melodrama, egocentrismo, bizarro, artificial e pela posição autônoma do artista em relação à sociedade, particularmente a classe média burguesa. A transgressão entre o natural e o artificial também se faz presente na esfera dos limites e das convenções de gênero. A característica da transgressão sexual manifestada no corpo do homossexual, algo marcadamente ligado ao Decadentismo, também é observada em João do Rio [...] (SILVA, 2012, p. 1-2)

E por possuir essas características de transgressão, com um grande interesse ao insólito, que o movimento decadentista achou um lar na escrita do gótico brasileiro, onde

autores como João do Rio trabalharam as características destes movimentos para criação do horror e do medo em suas obras. Os autores do gótico e do decadentismo “[...] rechaçam a clássica estética do belo, fundada na harmonia, no equilíbrio e na proporcionalidade das leis naturais. A natureza, para ambos, não se dá como o idealizado conjunto de leis descrito pelo Iluminismo do XVIII ou pelo Positivismo do XIX [...]. (FRANÇA, 2013, p. 3)”. Eles também são desencantados com a modernidade e com as mudanças advindas dos novos tempos, como também

[...] manifestam uma profunda desconfiança em relação ao discurso da razão – iluminista, no caso da primeira, positivista, no da segunda. O efeito colateral da ascensão do cientificismo na modernidade foi revelar exatamente a falta de conciliação possível entre as expectativas humanas e os desígnios da Natureza: “não há objetivo na natureza, só a terrível erosão da força natural, salpicando, dilapidando, triturando, reduzindo toda matéria a fluido, à grossa sopa primal da qual brotam novas formas, arquejantes por vida” (PAGLIA, 1992, p. 39). Góticos e decadentistas rejeitam por completo a suposta capacidade apotropaica da ciência. (FRANÇA, 2013, p.4).

E, agora que contextualizamos brevemente o surgimento e a relação do movimento decadentista e o gótico, ambos como matéria prima para construção do horror e do insólito na narrativa, iremos destrinchar no próximo subtópico como João do Rio utiliza das características destes movimentos e da estética do horror para construir sua narrativa.

4.2 *Das coisas que andam na noite*

Assim, começo o trabalho de análise com o conto *Dentro da Noite*, que é a narrativa de abertura da coletânea homônima escrita por João do Rio. O texto conta a história de Rodolfo Queiroz, um artista da burguesia carioca que se encontra transtornado por causa de um prazer peculiar e perturbador: o gozo em furar mulheres com um alfinete. Para análise, iremos separar alguns trechos cruciais do texto, afim de melhor destrinchar as nuances da escrita do autor.

— Então causou sensação?

— Tanto mais quanto era inexplicável. Tu amavas a Clotilde, não? Ela coitadita! parecia louca por ti e os pais estavam radiantes de alegria. De repente, súbita transformação. Tu desapareces, a família fecha os salões como se estivesse de luto pesado. Clotilde chora... Evidentemente havia um mistério, uma dessas coisas capazes de fazer os espíritos imaginosos arquitetarem dramas horrendos. Por felicidade, o juízo geral é contra o teu procedimento. (RIO, 2013, p.13)

É com este diálogo acima que a narrativa tem início onde o conto já abre estabelecendo um mistério. Sabemos que uma destas personagens, que a princípio não temos ideia de quem são, conversam sobre um acontecimento no mínimo estranho. E este acontecimento está relacionado a mulher que chamam de Clotilde, mulher esta que, mais para frente, descobriremos que foi vítima de um ato insano por parte de uma das personagens.

A conversa continua com os dois homens falando sobre o paradeiro e estado mental de um deles:

— Contra mim?

Podia ser contra a pureza da Clotilde.

Graças aos deuses, porém, é contra ti. Eu mesmo concordaria com o Prates que te chama velhaco, se não viesse encontrar o nosso Rodolfo, agora, às onze da noite, por tamanha intempérie metido num trem de subúrbio com o ar desvairado...

— Eu tenho o ar desvairado?

— Absolutamente desvairado.

— Vê-se?

— É claro. Pobre amigo! Então, sofreste muito? Conta lá. Estás pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estranho, tão esquisito. Parece que bebeste e que choraste. Conta lá. Nunca pensei encontrar o Rodolfo Queirós, o mais elegante artista desta terra, num trem de subúrbio, às onze de uma noite de temporal. É curioso. Ocultas os pesares nas matas suburbanas? Estás a fazer passeios de vício perigoso? (RIO, 2013, p.13)

Descobrimos, então, que um dos que conversam se chama Rodolfo e está sendo indagado acerca de seu repentino desaparecimento do convívio nas rodas da alta sociedade carioca. Mais do que isso, o amigo lamenta encontrar o Rodolfo Queirós, aqui citando o segundo nome como uma demonstração da importância do sujeito, “o mais elegante artista desta terra, num trem de subúrbio”. Vemos então como João do Rio, através de sua habilidade narrativa, apresenta a figura de Rodolfo como um homem que está acometido de alguma doença ou mal estar; e é descrito pelo amigo como que portando um olhar estranho, talvez de embriaguez, talvez de depressão, chegando a chamá-lo de desvairado; o que é uma palavra mais discreta para denominar um louco.

Logo no começo da narrativa, somos apresentados as figuras de Rodolfo e seu amigo, o que faz o leitor imaginar que o conto será uma narrativa em primeira pessoa devido a abertura ser através de um diálogo. Mas a escrita de João do Rio, em períodos oportunos, estabelece

parágrafos narrativos trazendo descrições sobre o espaço que cerca as personagens naquele momento de conversa entre Rodolfo e seu amigo.

O trem rasgara as trevas num silvo alanhante, e de novo cavalava sobre os trilhos. Um sino enorme ia com ele badalando, e pelas portinholas do vagão viam-se, a marginar a estrada, as luzes das casas ainda abertas, os silvedos empapados d'água e a chuva lastimável a tecer o seu infindável véu de lágrimas. (RIO, 2013, p. 13)

Com este parágrafo o narrador introduz o trem, veículo essencial para o deslocamento nos grandes centros urbanos onde a locomotiva é apresentada na narrativa como esse objeto que, tal qual uma faca, ou projétil, rasga a noite com um silvo proveniente do apito, causando um som “alanhante”. Pesquisando o significado do termo “alanhante”, descobri que seu sentido vem do verbo “alanhá”, o mesmo que: esfaquear, dilacerar, golpear (Dicio, 2021). Ou seja, o som do apito golpeia e incomoda os ouvidos de quem o escuta enquanto passa pelo cenário urbano, instaurando um estranho sentimento de fervor e violência que paira no ar. E nisso a locomotiva é molhada pela chuva que cai “em seu infindável véu de lágrimas”, gerando uma atmosfera melancólica e solitária. Fica perceptível como a narrativa de João do Rio não entrega tudo de uma vez, ela vai entregando aos poucos, de forma precisa e cadenciada, buscando gerar uma sensação de apreensão no leitor.

O texto então continua com:

— Mas como tremes, criatura de Deus! Estás doente?

O outro sorriu desanimado.

— Não; estou nervoso, estou com a maldita crise.

E como o gordo esperasse:

— Oh! meu caro, o Prates tem razão! E teve razão a família de Clotilde e tens razão tu cujo olhar é de assustada piedade. Sou um miserável desvairado, sou um infame desgraçado.

— Mas que é isto, Rodolfo? (RIO, 2013, p.14)

Novamente é ressaltado o estado alteração de Rodolfo. E ele logo admite que realmente está louco. Mas que loucura seria essa? O amigo de Rodolfo o indaga, onde obtém a seguinte resposta:

— Que é isto! É o fim, meu bom amigo, é o meu fim. Não há quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha. Eu tenho um vício que é positivamente a loucura. Luto, resisto, grito, debato-me, não quero, não quero, mas o vício vem vindo a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim. Estou com a crise. Lembras-te da Jeanne Dambreuil quando se picava com morfina? Lembras-te do João Guedes quando nos convidava para as fumeries de ópio? Sabiam ambos que acabavam a vida e

não podiam resistir. Eu quero resistir e não posso. Estás a conversar com um homem que se sente doído.

— Tomas morfina, agora? Foi o desgosto decerto... (RIO, 2013, p.14)

Rodolfo tenta lutar contra aquilo que lhe dá prazer, mas ainda não sabemos ao certo o que seria. A narrativa, como havíamos dito, busca alimentar a imaginação do leitor, já que a personagem não entrega de uma vez o que está afligindo-o, mas ele deixa uma pista: “Lembras-te da Jeanne Dambreuil quando se picava com morfina?”. Ao lembrar da mulher que *se picava* com morfina, o autor apresenta através de Rodolfo um recurso narrativo conhecido como *foreshadowing*; um prenúncio de algo que será mostrado mais à frente na história.

É após este dialogo que a narrativa de João do Rio se mostra ainda mais sofisticada. A princípio acreditávamos que os trechos de descrição do espaço era narrados por um narrador clássico, onipresente, mas então o texto subverte nossas expectativas no seguinte trecho: “O rapaz que tinha o olhar desvairado perscrutou o vagão. Não havia ninguém mais - a não ser eu, e eu dormia profundamente... Ele então aproximou-se do sujeito gordo, numa ânsia de explicações.” (RIO, 2013, ?). Vemos, então, que o narrador é também uma personagem, ele está ali, ouvindo a conversa de Rodolfo com o amigo enquanto o trem anda na escuridão chuvosa. Esta passagem é interessante pois estabelece uma situação inusitada: a do narrador observador descrever o estado de Rodolfo como “desvairado”. Rodolfo está realmente sem juízo, perdendo toda compostura, mostrando ao leitor que a personagem se encontra em um intenso estado de decadência. Para além disso, é peculiar a afirmação do narrador em dizer que ele mesmo “[...] dormia profundamente...” enquanto era observado por Rodolfo. Ora, como poderia esse narrador saber sobre o que Rodolfo conversava com o amigo se estava dormindo? Temos, então, um narrador não confiável. E como um narrador não confiável, ele acrescenta a narrativa um ar ainda mais sombrio e misterioso, pois não temos certeza se aquilo que está sendo contado realmente aconteceu conforme é relatado.

Nos aprofundando ainda mais na perspectiva do narrador, vemos como este apresenta o espaço narrativo é uma rima sombria ao estado da personagem Rodolfo, personagem este que se encontra em plena decadência, tendo que conviver em sua natureza sórdida e doentia, sendo assombrado por uma verdade que custa a aceitar: A que ficou louco.

— Foi de repente, Justino. Nunca pensei! Eu era um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta. Ia casar com a Clotilde, ser de bondade a que amava perdidamente. E uma noite estávamos no baile das Praxedes, quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! Eram delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio

mulher - a beleza dos braços das Oreadas pintadas por Botticelli, misto de castidade mística e de alegria pagã. Tive um estremecimento. Ciúmes? Não. Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer. (RIO, 2013, p.14)

O trunfo da narrativa de João do Rio é imprimir como, aparentemente, num piscar de olhos, uma perversidade tão peculiar se faria surgir de um homem “são”. Rodolfo era, como colocado por seu amigo (que agora sabemos como se chama Justino), “o mais elegante artista desta terra” (RIO, 2013, ?), um homem de boa família e de alta casta, se decaindo em uma mania doentia, vagando pelas vielas do subúrbio, entregue a vícios e a decadência. Este é um medo primordial do ser humano: o de perder o controle sobre si mesmo. Imagine você, em sua vida confortável, de uma hora para a outra ser consumido por uma tara tão sórdida que já não consegue mais se reconhecer. Aos poucos você está deixando a razão para trás e, aos poucos, avançando para a irracionalidade. Pior ainda, esse prazer bizarro é muito maior quando se percebe que ele é a antítese do que conhecemos como prazer. Se uma pessoa em são consciência deseja fazer algo para dar e receber prazer do parceiro de forma saudável, o prazer de Rodolfo é, lamentavelmente, o de fazer sua namorada sofrer. Rodolfo queria muito mais do que amar os braços de Clotilde, ele queria fazer com que ela sentisse dor. Apesar de não ser contemporâneo de João do Rio, essa noção do prazer na dor por parte da personagem me lembra muito os escritos do escritor inglês Clive Barker, onde em muitos de seus contos são apresentados seres de outra dimensão que sentem prazer ao torturar a carne em níveis sobre-humanos. Mas retornando ao texto, Rodolfo continua:

Ah! Justino, não dormi. Deitado, a delícia daquela carne que sofrera por meu desejo, a sensação do aço afundando devagar no braço da minha noiva, dava-me espasmos de horror! Que prazer tremendo! E apertando os varões da cama, mordendo a travessa, eu tinha a certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável. Ao mesmo tempo em que forçava o pensamento a dizer: nunca mais farei essa infâmia! todos os meus nervos latejavam: voltas amanhã; tens que gozar de novo o supremo prazer! Era o delírio, era a moléstia, era o meu horror... (RIO, 2013, p.16)

Rodolfo está em uma luta de contrastes. Ele ama a Clotilde, sua noiva, mas deseja tortura-la em prol do prazer. Há delírio em seu prazer ao pensar na carne da mulher sofrendo enquanto, ao mesmo tempo, a mente se horroriza com tamanha sandice. Ele literalmente entra em espasmos de prazer, como no ato do gozo, mas a fonte do regozijo se dá imaginando o ato diabólico de machucar a pessoa amada.

— [...] Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarrar-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com

toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Por quê? Não sei, nem eu mesmo sei - uma nevrose! Essa noite passei-a numa agitação incrível. Mas contive-me. Contive-me dias, meses, um longo tempo, com pavor do que poderia acontecer. O desejo, porém, ficou, cresceu, brotou, enraizou-se na minha pobre alma. No primeiro instante, a minha vontade era bater-lhe com pesos, brutalmente. Agora a grande vontade era de espetá-los, de enterrar-lhes longos alfinetes, de cosê-los devagarinho, a picadas. E junto de Clotilde, por mais compridas que trouxesse as mangas, eu via esses braços nus como na primeira noite, via a sua forma grácil e suave, sentia a finura da pele e imaginava o súbito estremeção quando pudesse enterrar o primeiro alfinete, escolhia posições, compunha o prazer diante daquele susto de carne que havia de sentir. (RIO, 2013,)

E a situação de Rodolfo com Clotilde só piorava. Ele queria muito mais do que perfurar a carne dela com um alfinete, na verdade ele queria brutalizar sua “amada”. Rodolfo se deleitava “diante daquele susto de carne que havia de sentir”. Ele queria ir ao extremo do que pode se considerar o “prazer”. É o prazer na violência.

— Que horror!

— Afinal, uma outra vez, encontrei-a na sauterie da viscondessa de Lajes, com um vestido em que as mangas eram de gaze. Os seus braços - oh! que braços, Justino, que braços! - estavam quase nus. Quando Clotilde erguia-os, parecia uma ninfa que fosse se metamorfoseando em anjo. No canto da varanda, entre as roseiras, ela disse-me: "Rodolfo, que olhar o seu. Está zangado?" Não foi possível reter o desejo que me punha a tremer, rangendo os dentes. - "Oh! não! fiz. Estou apenas com vontade de espetar este alfinete no seu braço." Sabes como é pura a Clotilde. A pobrezita olhou-me assustada, pensou, sorriu com tristeza: - "Se não quer que eu mostre os braços por que não me disse há mais tempo, Rodolfo? Diga, é isso que o faz zangado?" - "É, é isso, Clotilde." E rindo - como esse riso devia parecer idiota! - continuei: "É preciso pagar ao meu ciúme a sua dívida de sangue. Deixe espetar o alfinete." — "Está louco, Rodolfo?" — "Que tem?" — "Vai fazer-me doer" — "Não dói." — "E o sangue?" — "Beberei essa gota de sangue como a ambrosia do esquecimento." E dei por mim, quase de joelhos, implorando, suplicando, inventando frases, com um gosto de sangue na boca e as fontes a bater, a bater... Clotilde por fim estava atordoada, vencida, não compreendendo bem se devia ou não resistir. Ah! meu caro, as mulheres! Que estranho fundo de bondade, de submissão, de desejo, de dedicação inconsciente tem uma pobre menina! Ao cabo de um certo tempo, ela curvou a cabeça, murmurou num suspiro: "Bem. Rodolfo, faça..., mas devagar, Rodolfo! Há de doer tanto!". E os seus dois braços tremiam. (RIO, 2013, p.15)

Justino se horroriza com os delírios de violência do amigo, enquanto o Rodolfo continua sua confissão macabra, demonstrando como sua sandice já não podia ser controlada quando ele estava na presença de Clotilde. O rapaz chega a falar que beberia o sangue da amada, comparando a gota escarlata com a ambrosia, a fruta dos deuses que traria extrema felicidade para quem a consumisse.

Tirei da botoeira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, passei a mão, senti a pele macia e enterrei-o. Foi como se fisgasse uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. Ela teve um ah! de dor, levou o lenço ao sítio picado, e disse, magoadamente: "Mau!" (RIO, 2013, p.15-16)

O corpo de Rodolfo, ao perfurar Clotilde, reage como se fosse um jovem amando pela primeira vez, num tipo de êxtase profano, já que todos os sentidos dele participaram do gozo. É interessante ver como João do Rio coloca suas personagens em situações de extremos oposto, onde ao mesmo tempo que uma sofre nas mãos do namorado sádico, esse mesmo namorado usufrui de prazer.

— Ah! Justino, não dormi. Deitado, a delícia daquela carne que sofrera por meu desejo, a sensação do aço afundando devagar no braço da minha noiva, dava-me espasmos de horror! Que prazer tremendo! E apertando os varões da cama, mordendo a travessa, eu tinha a certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável. Ao mesmo tempo em que forçava o pensamento a dizer: nunca mais farei essa infâmia! todos os meus nervos latejavam: voltas amanhã; tens que gozar de novo o supremo prazer! Era o delírio, era a moléstia, era o meu horror... (RIO, 2013, p.16)

Novamente o autor traz na narrativa a ideia de conceitos opostos. Rodolfo sente uma “delícia” ao perfurar o corpo de Clotilde, mas ao mesmo tempo sente “espasmos de horror” ao cometer tal ato. Ele tenta impedir que esse desejo sórdido tome conta, mas não consegue evitar: O seu prazer está no sofrimento do outro.

O narrador, mais uma vez, faz uma observação acerca do que está acontecendo no ambiente: “Houve um silêncio. O trem corria em plena treva, acordando os campos com o desesperado badalar da máquina. O sujeito gordo tirou a carteira e acendeu uma cigarreta.” (RIO, 2013, p.16). É perceptível como a descrição do trem é feita através do adjetivo “desesperado”, o que acaba por traçar um paralelo entre o movimento frenético da máquina e a condição emocional de Rodolfo: a condição de um homem em pleno desespero. Novamente há uma rima entre espaço e personagem. Vale acrescentar, também, a percepção de Justino em relação ao seu amigo insano, onde ele verbaliza a seguinte afirmação sobre Rodolfo:

— Caso muito interessante, Rodolfo. Não há dúvida de que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Tereza não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? É mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marquês de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. É um Jack hipercivilizado, contenta-se com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes. (RIO, 2013, p.16)

Com um certo humor, Justino afirma que, mesmo sendo uma tara sádica, talvez haja algo de bom na condição de Rodolfo. Mais uma vez a narrativa de João do Rio traz os contrastes que permeiam os conflitos da natureza humana, afirmando que as características de pessoas santificadas como S. Francisco de Assis e Santa Tereza poderiam estar, em uma certa medida, na mesma condição de Rodolfo. Porém o que realmente chama a atenção é a comparação com Jack, O estripador — lendária figura que, até hoje, permeia o imaginário popular. Se Jack foi um sádico assassino de mulheres, o trunfo doentio de Rodolfo, segundo Justino, seria o de que ele “contenta-se com enterrar alfinetes nos braços”. Mas mesmo este “contentamento” de Justino não o redime perante seus atos hediondos. No fim, apesar de seu amigo o chamar de “[...] um Jack Hipercivilizado”, Justino sabe que é um selvagem que carrega consigo a maldição do prazer sórdido, diabólico, onde seu objetivo final é usufruir do sofrimento das mulheres.

Mais à frente na narrativa Rodolfo confessa, então, o motivo de ter desaparecido das rodas da alta sociedade: Após sua amada confessar ao pai sobre o que Rodolfo fazia com ela, o senhorio desfez o compromisso de casamento dos dois e ameaçou prender Rodolfo. Este, em puro desespero, fugiu:

— E fugiste?

— Não fugi; rolei, perdi-me. Nada mais resta do antigo Rodolfo. Sou outro homem, tenho outra alma, outra voz, outras idéias. Assisto-me endoidecer. Perder a Clotilde foi para mim o soçobramento total. Para esquecê-la percorri os lugares de má fama, aluguei por muito dinheiro a dor das mulheres infames, freqüentei alcouces. Até aí o meu perfil foi dentro em pouco o terror. As mulheres apontavam-me a sorrir, mas um sorriso de medo, de horror. (RIO, 2013, p.17-18)

Rodolfo buscou alimentar seu prazer nefasto nas noites do Rio de Janeiro, literalmente comprando a dor das mulheres, buscando saciar a tara macabra que o levou a ruína. Mas nem isso foi suficiente. As pessoas se horrorizavam quando descobriam o fetiche do rapaz. Isso fez com que a “hipercivilidade” de Rodolfo sucumbisse; como ele mesmo disse “Sou outro homem”:

A pedir, a rogar um instante de calma eu corria às vezes ruas inteiras da Suburra, numa enxurrada de apodos. Esses entes querem apanhar do amante, sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de nojo assustado diante do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes. Eu era ridículo e pavoroso. Dei então para agir livremente, ao acaso, sem dar satisfações, nas desconhecidas. Gozo agora nos tramways, nos music-halls, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas. E muito mais simples. Aproximo-me, tomo posição, enterro sem dó o alfinete. Elas gritam, às vezes. Eu peço desculpa.

Uma já me esbofeteou. Mas ninguém descobre se foi proposital. Gosto mais das magras, as que parecem doentes. (RIO, 2013, p.18)

O rapaz agora assume sua loucura, torna-se um maníaco. Sai pelas ruas alfinetando as mulheres. Novamente retornamos a figura de Jack, pois agora Rodolfo entregou-se à barbárie, e se em algum momento ele foi “civilizado”, esse momento agora encontrava-se num passado distante. Rodolfo agora é um homem decadente.

Ele continua a conversar com Justino, até que o narrador faz sua penúltima narração no conto, onde coloca que:

De repente, num entrecocar de todos os vagões o comboio parou. Estávamos numa estação suja, iluminada vagamente. Dois ou três empregados apareceram com lanternas rubras e verdes. Apitos trilharam. Nesse momento, uma menina loira com um guarda-chuva a pingar, apareceu, espiou o vagão, caminhou para outro, entrou. O rapaz pôs-se de pé logo. (RIO, 2013, p.18)

Uma nova personagem entra em cena, mesmo que por alguns instantes. Essa personagem é a menina loira, que desperta o instinto sádico de Justino, pois ao ver a garota ele logo põem-se de pé para ir atrás dela. Ele virou um predador, sua loucura é sua real natureza. A cidade noturna do Rio de Janeiro é a sua selva. Vislumbramos, então, como João do Rio instaura o horror em sua narrativa: Neste conto Rodolfo é o monstro. E temos a perspectiva de como ele veio a torna-se este monstro. Ele é o maníaco que espreita as mulheres durante a noite, aguardando o momento para atacá-las como feras sanguinárias.

O último diálogo entre Rodolfo e Justino é em tom de despedida final:

- Adeus.
- Saltas aqui?
- Salto.
- Mas que vais fazer?
- Não posso, deixa-me! Adeus! (RIO, 2013, p.18)

Não há mais volta para Rodolfo. No lugar onde está não há mais retorno. E também não há quem possa ajudá-lo.

Por fim, o narrador encerra a história com a seguinte descrição

Saiu, hesitou um instante. De novo os apitos trilharam. O trem teve um arranco. O rapaz apertou a cabeça com as duas mãos como se quisesse reter um irresistível impulso. Houve um silvo. A enorme massa resfolegando rangeu por sobre os trilhos. O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loira. Logo o

comboio partiu. O homem gordo recolheu a sua curiosidade, mais pálido, fazendo subir a vidraça da janela. Depois estendeu-se na banquetta. Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, no que estava a menina loira. Mas o comboio rasgara a treva com o outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d'água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e de delírio. (RIO, 2013, p.18-19)

Perceba como o trem e Rodolfo estão em consonância, se o trem para, Rodolfo também para, mas é logo o trem voltar a se locomover, cantando violentamente com seu apito, que o rapaz é novamente acometido pelo sadismo. Já Justino, perplexo, apenas observa o amigo ir de encontro a sua próxima vítima. E o narrador, percebendo toda a situação que decorrerá, teme pela garota que se encontra no vagão em que Rodolfo adentrou.

Fica nítido, então, como a narrativa de João do Rio constrói uma situação de mistério e apreensão a partir de figuras e espaços que são cotidianos dos grandes centros urbanos. Em *Dentro da Noite*, não há uma manifestação sobrenatural que esteja influenciando Rodolfo a cometer suas ações deploráveis — o que é comum em histórias de horror —. O que contemplamos é um “monstro” plenamente humano, vagando por um espaço urbano corriqueiro. Nas grandes cidades, nada mais normal do que frequentar os trens e os metrô durante a correria do dia a dia, e isso causa um efeito de desconforto no leitor já que o mesmo acaba imaginando que um sujeito tão perturbado como Rodolfo pode estar vagando nos mesmos lugares onde as pessoas comuns frequentam. E esse trem, no caráter estético da obra, sendo o único espaço onde a ação ocorre de fato, acaba personificando as características da protagonista. Isso pode ser percebido em frases como “[...] no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, [...]” ou “O trem corria em plena treva, acordando os campos com o desesperado badalar da máquina.”, onde escrito se utiliza de adjetivos para dar um caráter minimamente “humano” ao trem.

Em suas linhas finais, o conto de João do Rio instaura o tom da coletânea o qual faz parte: “E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e de delírio.”. É isso que *Dentro da Noite* é, um conto sobre um horror inato, capaz de acometer a todos nós, onde vemos um personagem atormentado por prazeres sinistros. É a condição humana, a incompreensão de seus próprios limites e desejos. E a noite é o palco deste delírio nefasto. E

quem se arrisca, por vontade ou acaso, a vagar pela noite, pode acabar se deparando com vislumbres insólitos e profanos.

Notas

[11] The Paris into which Baudelaire was born in 1821 still had the character of a medieval village, or collection of villages, so during his lifetime he was literally witness to the modernity that took shape all around him, when Baron Hausmann began the renovation of the city in 1853. By the time Baudelaire died in 1867, roughly 25,000 buildings had been destroyed, including the house—and the street—where the poet was born. (WEIR, 2018, p. 60)

5. *Conclusões*

A literatura de terror/horror é um gênero que tem o propósito de expor os medos e desejos mais profundos e obscuros da humanidade, apresentando vislumbres insólitos e profanos que desafiam nossa compreensão do mundo. De acordo com o que foi trabalhado neste TCC, essa literatura proporciona uma experiência única de suspense, terror e fascínio que nos faz confrontar nossos medos mais profundos, bebendo de fontes como o Fantástico e o Gótico.

O autor João do Rio é um exemplo de escritor que utiliza da estética do horror para expor os medos e desejos mais íntimos e sórdidos do ser humano. Seu conto "Dentro da Noite" apresenta o tema do horror inato que acomete a todos nós, revelando a condição humana de incompreensão de nossos próprios limites e desejos, utilizando das influências do Gótico e do Decadentismo para ter êxito nesta tarefa. Nesse sentido, é importante destacar que o conto de João do Rio é um exemplo vívido da natureza multifacetada do gênero de horror literário.

A literatura de horror é capaz de explorar as múltiplas facetas deste gênero fascinante, seja através de elementos sobrenaturais, decadentes ou realistas. Ela é capaz de expor e explorar as profundezas mais sombrias da mente humana, oferecendo uma experiência única de imersão em um universo desconhecido, onde o terror e o fascínio caminham lado a lado.

6. REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zigmund. **Medo líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008;
- BESSIÈRE, Irene. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza.” David Roas, org. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. 83-104;
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1999;
- CALASANS, Selma. **O Fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988;
- CLERY, E. J. *The genesis of “Gothic” Fiction*. In: HOGLE, Jerold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 21-39;
- FOLEY, Matt. *Ghost Stories*. In: CARDIN, Matt. *Horror Literature Through History: An Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears Volume 1*. Santa Barbara, California: Greenwood, 2017;
- FRANÇA, Júlio; SILVA, Pedro P. S. da. **O Mal e a Cidade: O “Medo Urbano” Em Dentro Da Noite, De João Do Rio**. e-scríta Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v.3, Número 3, Set-Dez. 2012;
- FRANÇA, Júlio. **Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX**. In: XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Campina Grande, Paraíba. 12 de julho de 2013. p. 1-8;
- GOMES, Renato Cordeiro. **A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema**. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2 (1999) - p. 19 a 30;
- GONZALEZ, A. A; BRANCO, R. **O lobo e o morcego: as influências de Sabine Baring-Gould na obra drácula de Bram Stoker**. I SEMINARIO DE PESQUISA DA PÓS GRADUACAO EM HISTÓRIA. Anais... UCG; UFG 2008, p. 1-35;

GRANT, James. *No one here gets out alive: Educational implications of duomining as aesthetic ground in psychological horror*. Cogent Education, Volume 3, fevereiro de 2016. P. 1-14;

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro, Brasil: Objetiva, 2007;

KING, Stephen. **Cujo**. São Paulo, Brasil: SUMA de Letras, 2016;

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: LIVRARIA FRANCISCO ALVES EDITORA S.A., 1987.;

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Dagon*. Epicentro Literário, 2023. Disponível em: https://epicentroliterario.com.br/dominio_publico/dagon/. Acesso em: 21 de novembro de 2022.

PAES, José Paulo. **Gregos e Baianos**. SP: Brasiliense, 1985;

PARKER, Elizabeth. *Eco-horror*. In: CARDIN, Matt. *Horror Literature Through History: An Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears Volume 1*. Santa Barbara, California: Greenwood, 2017;

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Tradução e adaptação Clarice Lispector. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011;

PUNTER, David. *The Literature of Terror: The Gothic Tradition*. New York: Routledge Taylor & Francis, 2013;

RAŠKAUSKIENE, Adroné. **Gothic Fiction: The Beginning**. Kaunas: Vytautas Magnus University, 2009;

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

RIO, João do. 1881-1921. **Dentro da noite**. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2013. 160 p;

SILVA, Sislene C. da. **A mulher sob o enfoque Decadentista na obra de João do Rio**. In: Simpósio Temático - Construindo novas relações de Gênero: a presença feminina nos territórios do saber, número 66. Florianópolis, 2008;

SILVA, Alexandre Meireles. **O Fantástico em João do Rio: Um diálogo entre as literaturas brasileira e anglo-americana**. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades, Volume VIII, Número XXIX, p.1-17, Abril-Junho, 2009;

STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução Adriana Lisboa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014;

TODOROV, T. **Introdução a Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981;

VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame: being a history of the Gothic Novel in England and The Evergreen Tree of Diabolical Knowledge, Horror and Terror*. London: Arthur Barker LTD, 1923;

WEIR, David. *Decadence: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2018.

7. ANEXO

Dentro da Noite por João do Rio

(Disponível em domínio público)

— Então causou sensação?

— Tanto mais quanto era inexplicável. Tu amavas a Clotilde, não? Ela coitadita! parecia louca por ti e os pais estavam radiantes de alegria. De repente, súbita transformação. Tu desapareces, a família fecha os salões como se estivesse de luto pesado. Clotilde chora... Evidentemente havia um mistério, uma dessas coisas capazes de fazer os espíritos imaginosos arquitearem dramas horrendos. Por felicidade, o juízo geral é contra o teu procedimento.

— Contra mim?

Podia ser contra a pureza da Clotilde.

Graças aos deuses, porém, é contra ti. Eu mesmo concordaria com o Prates que te chama velhaco, se não viesse encontrar o nosso Rodolfo, agora, às onze da noite, por tamanha intempérie metido num trem de subúrbio com o ar desvairado...

— Eu tenho o ar desvairado?

— Absolutamente desvairado.

— Vê-se?

— É claro. Pobre amigo! Então, sofreste muito? Conta lá. Estás pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estranho, tão esquisito. Parece que bebeste e que choraste. Conta lá. Nunca pensei encontrar o Rodolfo Queirós, o mais elegante artista desta terra, num trem de subúrbio, às onze de uma noite de temporal. É curioso. Ocultas os pesares nas matas suburbanas? Estás a fazer passeios de vício perigoso?

O trem rasgara a treva num silvo alanhante, e de novo cavalava sobre os trilhos. Um sino enorme ia com ele badalando, e pelas portinholas do vagão viam-se, a marginar a estrada, as luzes das casas ainda abertas, os silvedos empapados d'água e a chuva lastimável a tecer o seu infundável véu de lágrimas. Percebi então que o sujeito gordo da banquetta próxima - o que falava mais - dizia para o outro:

— Mas como tremes, criatura de Deus! Estás doente?

O outro sorriu desanimado.

— Não; estou nervoso, estou com a maldita crise.

E como o gordo esperasse:

— Oh! meu caro, o Prates tem razão! E teve razão a família de Clotilde e tens razão tu cujo olhar é de assustada piedade. Sou um miserável desvairado, sou um infame desgraçado.

— Mas que é isto, Rodolfo?

— Que é isto! É o fim, meu bom amigo, é o meu fim. Não há quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha. Eu tenho um vício que é positivamente a loucura. Luto, resisto,

grito, debato-me, não quero, não quero, mas o vício vem vindo a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim. Estou com a crise. Lembras-te da Jeanne Dambreuil quando se picava com morfina? Lembras-te do João Guedes quando nos convidava para as fumeries de ópio? Sabiam ambos que acabavam a vida e não podiam resistir. Eu quero resistir e não posso. Estás a conversar com um homem que se sente doído.

— Tomas morfina, agora? Foi o desgosto decerto...

O rapaz que tinha o olhar desvairado perscrutou o vagão. Não havia ninguém mais - a não ser eu, e eu dormia profundamente... Ele então aproximou-se do sujeito gordo, numa ânsia de explicações.

— Foi de repente, Justino. Nunca pensei! Eu era um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta. Ia casar com a Clotilde, ser de bondade a que amava perdidamente. E uma noite estávamos no baile das Praxedes, quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! Eram delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio mulher - a beleza dos braços das Oreadas pintadas por Botticelli, misto de castidade mística e de alegria pagã. Tive um estremecimento. Ciúmes? Não. Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer. Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarrar-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Por quê? Não sei, nem eu mesmo sei - uma nevrose! Essa noite passei-a numa agitação incrível. Mas contive-me. Contive-me dias, meses, um longo tempo, com pavor do que poderia acontecer. O desejo, porém, ficou, cresceu, brotou, enraizou-se na minha pobre alma. No primeiro instante, a minha vontade era bater-lhe com pesos, brutalmente. Agora a grande vontade era de espetá-los, de enterrar-lhes longos alfinetes, de cosê-los devagarinho, a picadas. E junto de Clotilde, por mais compridas que trouxesse as mangas, eu via esses braços nus como na primeira noite, via a sua forma grácil e suave, sentia a finura da pele e imaginava o súbito estremeção quando pudesse enterrar o primeiro alfinete, escolhia posições, compunha o prazer diante daquele susto de carne que havia de sentir.

— Que horror!

— Afinal, uma outra vez, encontrei-a na sauterie da viscondessa de Lajes, com um vestido em que as mangas eram de gaze. Os seus braços - oh! que braços, Justino, que braços! - estavam quase nus. Quando Clotilde erguia-os, parecia uma ninfa que fosse se metamorfoseando em anjo. No canto da varanda, entre as roseiras, ela disse-me: "Rodolfo, que olhar o seu. Está zangado?" Não foi possível reter o desejo que me punha a tremer, rangendo os dentes. - "Oh! não! fiz. Estou apenas com vontade de espetar este alfinete no seu braço." Sabes como é pura a Clotilde. A pobrezita olhou-me assustada, pensou, sorriu com tristeza: - "Se não quer que eu mostre os braços por que não me disse há mais tempo, Rodolfo? Diga, é isso que o faz zangado?" - "É, é isso, Clotilde." E rindo - como esse riso devia parecer idiota! - continuei: "É preciso pagar ao meu ciúme a sua dívida de sangue. Deixe espetar o alfinete." — "Está louco, Rodolfo?" — "Que tem?" — "Vai fazer-me doer" — "Não dói." — "E o sangue?" — "Beberei essa gota de sangue como a ambrosia do esquecimento." E dei por mim, quase de joelhos, implorando, suplicando, inventando frases, com um gosto de sangue na boca e as fontes a bater, a bater... Clotilde por fim estava atordoada, vencida, não compreendendo bem se devia ou não resistir. Ah! meu caro, as mulheres! Que estranho fundo de bondade, de submissão, de desejo, de dedicação inconsciente tem uma pobre menina! Ao cabo de um certo tempo, ela curvou a cabeça, murmurou num suspiro: "Bem. Rodolfo, faça... mas devagar, Rodolfo! Há de doer tanto!". E os seus dois braços tremiam.

Tirei da botoeira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, passei a mão, senti a pele macia e enterrei-o. Foi como se fisesse uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. Ela teve um ah! de dor, levou o lenço ao sítio picado, e disse, magoadamente: "Mau!"

— Ah! Justino, não dormi. Deitado, a delícia daquela carne que sofrera por meu desejo, a sensação do aço afundando devagar no braço da minha noiva, dava-me espasmos de horror! Que prazer tremendo! E apertando os varões da cama, mordendo a travessa, eu tinha a certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável. Ao mesmo tempo em que forçava o pensamento a dizer: nunca mais farei essa infâmia! todos os meus nervos latejavam: voltas amanhã; tens que gozar de novo o supremo prazer! Era o delírio, era a moléstia, era o meu horror...

Houve um silêncio. O trem corria em plena treva, acordando os campos com o desesperado badalar da máquina. O sujeito gordo tirou a carteira e acendeu uma cigarreta.

— Caso muito interessante, Rodolfo. Não há dúvida de que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Tereza não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? É mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marquês de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. É um Jack hipercivilizado, contenta-se com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes.

O outro resfolegava, com a cabeça entre as mãos.

— Não rias, Justino. Estás a tecer paradoxos diante de uma criatura já do outro lado da vida normal. E lúgubre.

— Então continuaste?

— Sim, continuei, voltei, imediatamente. No dia seguinte, à noitinha, estava em casa de Clotilde, e com um desejo louco, desvairado. Nós conversávamos na sala de visitas. Os velhos ficavam por ali a montar guarda. Eu e a Clotilde íamos para o fundo, para o sofá. Logo ao entrar tive o instinto de que podia praticar a minha infâmia na penumbra da sala, enquanto o pai conversasse. Estava tão agitado que o velho exclamou: — "Parece, Rodolfo, que vieste a correr para não perder a festa."

Eu estava louco, apenas. Não poderás nunca imaginar o caos da minha alma naqueles momentos em que estive a seu lado no sofá, o maelstrom de angústias, de esforços, de desejos, a luta da razão e do mal, o mal que eu senti saltar-me à garganta, tomar-me a mão, ir agir, ir agir... Quando ao cabo de alguns minutos acariciei-lhe na sombra o braço, por cima da manga, numa carícia lenta que subia das mãos para os ombros, entre os dedos senti que já tinha o alfinete, o alfinete pavoroso. Então fechei os olhos, encolhi-me, encolhi-me e finquei. Ela estremeceu, suspirou. Eu tive logo um relaxamento de nervos, uma doce acalmia. Passara a crise com a satisfação, mas sobre os meus olhos os olhos de Clotilde se fixaram enormes e eu vi que ela compreendia vagamente tudo, que ela descobria o seu infortúnio e a minha infâmia. Como era nobre, porém! Não disse uma palavra. Era a desgraça. Que se havia de fazer?...

Então depois, Justino, sabes? foi todo o dia. Não lhe via a carne, mas sentia-a marcada, ferida. Cusi-lhe os braços! Por último perguntava: - "Fez sangue, ontem?" E ela pálida e triste, num suspiro de rola: "Fez"... Pobre Clotilde! A que ponto eu chegara, na necessidade de saber se doera bem, se ferira bem, se estragara bem! E no quarto, à noite, vinham-me grandes

pavores súbitos ao pensar no casamento porque sabia que se a tivesse toda havia de picar-lhe a carne virginal nos braços, no dorso, nos seios... Justino, que tristeza!...

De novo a voz calou-se. O trem continuava aos solavancos na tempestade, e pareceu-me ouvir o rapaz soluçar. O outro, porém estava interessado e indagou:

— Mas então como te saíste?

— Em um mês ela emagreceu, perdeu as cores. Os seus dois olhos negros ardiam aumentados pelas olheiras roxas. Já não tinha risos. Quando eu chegava, fechava-se no quarto, no desejo de espaçar a hora do tormento. Era a mãe que a ia buscar. "Minha filha, o Rodolfo chegou. Avia-te." E ela de dentro: "Já vou, mãe". Que dor eu tinha quando a via aparecer sem uma palavra! Sentava-se à janela, consertava as flores da jarra, hesitava, até que sem forças vinha tombar a meu lado, no sofá, como esses pobres pássaros que as serpentes fascinam. Afinal, há dois meses, uma criada viu-lhe os braços, deu o alarme. Clotilde foi interrogada, confessou tudo numa onda de soluços. Nessa mesma tarde recebi uma carta seca do velho desfazendo o compromisso e falando em crimes que estão com penas no código.

— E fugiste?

— Não fugi; rolei, perdi-me. Nada mais resta do antigo Rodolfo. Sou outro homem, tenho outra alma, outra voz, outras idéias. Assisto-me endoidecer. Perder a Clotilde foi para mim o soçobramento total. Para esquecer-la percorri os lugares de má fama, aluguei por muito dinheiro a dor das mulheres infames, freqüentei alcouces. Até aí o meu perfil foi dentro em pouco o terror. As mulheres apontavam-me a sorrir, mas um sorriso de medo, de horror.

A pedir, a rogar um instante de calma eu corria às vezes ruas inteiras da Suburra, numa enxurrada de apodos. Esses entes querem apanhar do amante, sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de nojo assustado diante do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes. Eu era ridículo e pavoroso. Dei então para agir livremente, ao acaso, sem dar satisfações, nas desconhecidas. Gozo agora nos tramways, nos music-halls, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas. E muito mais simples. Aproximo-me, tomo posição, enterro sem dó o alfinete. Elas gritam, às vezes. Eu peço desculpa. Uma já me esbofeteou. Mas ninguém descobre se foi proposital. Gosto mais das magras, as que parecem doentes.

A voz do desvairado tomara-se metálica, outra.

De novo, porém a envolveu um tremor assustado.

— Quando te encontrei, Justino, vinha a acompanhar uma rapariga magrinha. Estou com a crise, estou... O teu pobre amigo está perdido, o teu pobre amigo vai ficar louco...

De repente, num entrechocar de todos os vagões o comboio parou. Estávamos numa estação suja, iluminada vagamente. Dois ou três empregados apareceram com lanternas rubras e verdes. Apitos trilaram. Nesse momento, uma menina loira com um guarda-chuva a pingar, apareceu, espiou o vagão, caminhou para outro, entrou. O rapaz pôs-se de pé logo.

— Adeus.

— Saltas aqui?

— Salto.

— Mas que vais fazer?

— Não posso, deixa-me! Adeus!

Saiu, hesitou um instante. De novo os apitos trilaram. O trem teve um arranco. O rapaz apertou a cabeça com as duas mãos como se quisesse reter um irresistível impulso. Houve um

silvo. A enorme massa resfolegando rangeu por sobre os trilhos. O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loira. Logo o comboio partiu. O homem gordo recolheu a sua curiosidade, mais pálido, fazendo subir a vidraça da janela. Depois estendeu-se na banquetta. Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, no que estava a menina loira. Mas o comboio rasgara a treva com o outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d'água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e de delírio.