



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Pedro Puro Sasse da Silva

Terror e crime na literatura brasileira finissecular

Rio de Janeiro

2016

Pedro Puro Sasse da Silva

Terror e crime na literatura brasileira finissecular



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da literatura e literatura comparada.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Pedro Puro Sasse da.
Terror e crime na literatura brasileira finissecular / Pedro Puro Sasse da
Silva. – 2016.
153 f.

Orientador: Júlio César França Pereira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Ficção policial brasileira – História e crítica – Teses. 2. Terror na
literatura - Teses. 3. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 4.
Medo na literatura – Teses. 5. Rio, João do, 1881-1921 – Crítica e
interpretação – Teses. I. França, Júlio. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-312.4(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Pedro Puro Sasse da Silva

Terror e crime na literatura brasileira finissecular

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da literatura e literatura comparada.

Aprovada em 14 de Janeiro de 2016.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Júlio César França Pereira (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof.^a. Dra. Carla de Figueiredo Portilho
Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu orientador, meu grupo de pesquisa e todos os demais envolvidos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo pela paciência e cuidado que vem tendo comigo desde o começo de minha vida acadêmica.

Ao meu grupo de pesquisa (Luciano Cabral, Ana Paula Santos, Raphael Camara, Marina Sena, João Pedro Bellas, Daniel Augusto, Hélder Brinate, Giulia Alzugir, Érica Gaião), por toda a ajuda e pelos bons momentos que passamos juntos.

À Prof.^a Carla Portilho e ao Prof. Fernando Barros pela disponibilidade e atenção mesmo em situações adversas.

À CAPES por financiar esses dois anos de pesquisa.

RESUMO

SILVA, Pedro Puro Sasse da. **Terror e crime na literatura brasileira finissecular**. 2016. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O presente estudo analisa o surgimento de uma vertente da literatura de crime no Brasil em um período que vai da segunda metade do século XIX até o começo do século XX. É parte do projeto de estabelecer, no campo da literatura brasileira tradicional, um *corpus* de “literatura de medo”, ou seja, um conjunto de narrativas ficcionais que mantêm, como elemento comum, a capacidade de representar ficcionalmente os medos reais e/ou produzir, como efeito de leitura, o medo estético. Propõe-se nesta dissertação a hipótese de que houve, no Brasil, uma tradição de obras ficcionais centrada em personagens criminosos. São utilizados como fundamentação teórica o modelo de Horror artístico do filósofo da arte Noël Carroll e os estudos sobre o medo do sociólogo polonês Zygmunt Bauman. Desenvolve-se, ainda, uma descrição da trajetória histórica da ficção de crime tradicional, buscando encontrar nela elementos que fortaleçam sua proximidade com o medo artístico. Procurou-se, então, buscar as raízes desse gênero na literatura brasileira, investigando obras que dialogavam com essa temática tanto na ficção popular quanto na produção canônica da época. Por último, a fim de aplicar os resultados alcançados ao longo deste estudo, fez-se uma leitura analítica de obras cronísticas e ficcionais do jornalista e escritor carioca João do Rio, apontando nelas elementos que colaborem para enquadrá-lo como autor exemplar dessa vertente da literatura brasileira de medo.

Palavras-chave: Terror. Ficção de crime. Fin de siècle. João do Rio.

ABSTRACT

SILVA, Pedro Puro Sasse da. **Terror and crime in the end of century Brazilian literature.** 2016. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This dissertation analyzes the rise of a branch to the Brazilian crime literature ranging from the late nineteenth century to the early twentieth century. This study is also part of the project which aims at establishing, in the traditional Brazilian literature field, a *corpus* of “fear literature”, that is, a group of fictional narratives which is capable of fictionally expressing real fears and/or producing the art-fear as a reading affect. We hypothesize that there was, in Brazil, a tradition of fictional works focused on criminal characters. Our theoretical approach counts on the art-horror model by art philosopher Noël Carroll as well as on studies on fear by Polish sociologist Zygmunt Bauman. This dissertation also delivers a historical path of traditional crime fiction in order to bring out elements which may link it to art-fear. For this reason, we have traced back to the roots of this genre in Brazilian literature, scanning works which could dialogue with our theme, both in popular fiction and canonical pieces from that aforementioned period. For the sake of applying the results we have found, we lastly offer a reading analysis of the chronicles and fictional works by Carioca journalist and writer João do Rio, highlighting elements which may contribute to frame this author as a quintessential of Brazilian fear literature.

Keywords: Terror. Crime Fiction. Fin de siècle. João do Rio.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	FUNDAMENTOS DO HORROR E TERROR	16
1.1	Fundamentos do medo como prazer estético	16
1.2	A teoria do Horror de Carroll	20
1.2.1	<u>A natureza do horror</u>	21
1.2.2	<u>A produção do horror artístico</u>	26
1.2.2.1	A teoria da ilusão	27
1.2.2.2	Teoria do Fingimento	29
1.2.2.3	Teoria do pensamento como resposta emocional às ficções	32
1.2.3	<u>Identificação com a personagem?</u>	33
1.3	Sobre o terror	36
1.3.1	<u>O desumano</u>	40
1.3.2	<u>Letalidade e repulsa</u>	42
1.3.3	<u>O estranho</u>	46
1.3.4	<u>Terror e recepção</u>	53
2	TRAJETÓRIAS CONVERGENTES DO CRIME E DO MEDO NA FICÇÃO	63
2.1	Genealogia do Terror	63
2.2	O crime antes do gênero	66
2.3	Newgate e Gótico	68
2.4	Romances de Newgate, romances de sensação e <i>City mysteries</i>	73
2.5	Ficção de crime no século XX: crime organizado, psicopatas e serial killers	78

3	O SUSPENSE CRIMINAL NO BRASIL	84
3.1	Problemas da ficção de medo no Brasil	84
3.2	À sombra dos casarões, um Rio de medo	87
3.3	O sucesso do crime	93
4	CRIME E MEDO EM JOÃO DO RIO	105
4.1	O flâneur	105
4.2	Rio de Janeiro: um <i>locus horribilis</i>	108
4.3	Barão Belfort, o sádico	122
4.4	Rodolfo, o psicopata	126
4.5	O homem do éter	132
	CONCLUSÃO	138
	REFERÊNCIAS	146

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é analisar o surgimento de uma vertente da literatura de crime no Brasil, em um período que vai da segunda metade do século XIX ao começo do século XX. Essa proposta faz parte do objetivo maior, estabelecido pelo grupo de pesquisa¹ ao qual o presente estudo se filia, de constituir, no campo da literatura brasileira tradicional, um *corpus* de uma literatura do medo – um conjunto de narrativas ficcionais que mantêm, como elemento comum, a capacidade de representar ficcionalmente os medos reais e/ou produzir, como efeito de leitura, o medo estético.

No cenário literário tradicional brasileiro, poucas são as obras que possam ser reunidas sob os termos convencionais do gênero – Horror, Terror, Gótico. Com exceção de Álvares de Azevedo, não parece haver, no senso comum, autores que sejam relacionados diretamente a literatura do medo. Mesmo a crítica e a historiografia só muito recentemente vêm dando atenção a tipo de produção ficcional.

O presente estudo faz parte dos esforços necessários para questionar a suposta escassez da literatura de medo no Brasil e procurar os caminhos alternativos que o gênero pode haver tomado em território nacional. Para tal, parte-se da observação de uma literatura centrada na vida e nos atos de criminosos, mostrando como, se faltou ao Brasil uma literatura abundante em monstros de Horror, fomos pródigos na produção de ameaças humanas tão cruéis e letais quanto às criaturas engendradas pelas vertentes sobrenaturais do medo.

Essa hipótese não surge *ex nihilo*, mas é consequência de um estudo que se inicia ainda em 2010. Um dos pioneiros no estudo da literatura de medo no Brasil, o grupo de pesquisa encontrou diversos obstáculos para iniciar esse projeto, entre os quais se destacava a exiguidade de estudos especializados sobre o tema no Brasil, a falta de um *corpus* ficcional já estabelecido e a incompatibilidade entre as teorias estrangeiras do medo artístico e as obras nacionais.

Para formar um *corpus* inicial de trabalho, uma longa pesquisa foi necessária, envolvendo tanto consultas a coletâneas afins ao tema – como *O conto fantástico*, organizado por Jerônimo Monteiro (1959) e *Obras primas do conto de terror*, organizado por Jacob Pentado (1962) – quanto um trabalho de filtragem mais exaustivo, em que de contos foram

¹ “O medo como prazer estético; o Horror, o Grotesco e o Sublime na Literatura Brasileira.”, parte do Grupo de Pesquisa da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística “Estudos do Gótico”, ambos coordenados pelo também orientador deste projeto, prof. Dr. Julio França.

lidos na busca por elementos que pudessem ser associados ao gótico, ao horror ou que de alguma outra forma pudessem ser relacionados ao medo.

O resultado foi um número ainda reduzido de obras, com características muito divergentes entre si. Uma vez que não havia estudos brasileiros que dessem conta dessa pluralidade, buscou-se nas teorias tradicionais do Horror, do Gótico e afins um suporte para analisar o *corpus* que havíamos formado.

Não obstante, tendo em vista a diversidade de temas, representações e estratégias de produção de efeitos estéticos, não havia um modelo teórico que abarcasse as obras selecionadas, com suas peculiaridades. Excluir uma parcela do *corpus* tampouco era uma opção favorável, visto o número limitado de exemplares com que trabalhávamos.

Dessa forma, optou-se por cunhar um conceito que abarcasse o caráter heterogêneo de nosso *corpus*: Literatura de medo. Pensada como uma categoria maior, capaz de abarcar nela as diversas manifestações da ficção de medo artístico, seria possível descrever a produção nacional não através de uma trajetória única, mas de uma série de ramificações variadas em gêneros, objetos de medo, espaços e épocas, tendo todas em comum a produção de um mesmo efeito estético.

Com o desenvolvimento da pesquisa, foi possível observar a formação de diversas manifestações distintas da literatura de medo no Brasil, dentre as quais destacamos o regionalismo violento, a literatura de influência gótica, o sublime romântico, o naturalismo grotesco, a ficção sobrenatural amazônica, as narrativas eróticas e a literatura de crime urbana.

Essa variedade, contudo, se opunha a uma curiosa constância encontrada: a maioria das obras que havíamos selecionado não apresentava elementos sobrenaturais, ou os apresentava como fantásticos apenas para, posteriormente, explicá-los. Enquanto algumas exceções eram encontradas em narrativas folclóricas do regionalismo, em que o sobrenatural normalmente era inserido como parte da representação pitoresca da tradição oral do povo do interior, na literatura urbana, as ameaças eram focadas, sobretudo, na figura humana.

Criminosos de todos os tipos povoavam as obras ambientadas nos espaços urbanos com que trabalhávamos: de maridos violentos a assassinos, passando por sádicos, ladrões, estupradores e viciados em drogas. Buscando o ponto fulcral desse movimento, nos deparamos com a literatura carioca finissecular, através do Decadentismo.

Um claro elemento de medo na literatura decadentista é a formação da cidade moderna. Se a percepção do outro, enquanto representação da alteridade, sempre foi, em maior ou menor grau, uma ameaça, com a ascensão das grandes cidades a partir do século

XIX, o medo relacionado às ações humanas se intensificou na mesma medida em que aumentou a concentração populacional urbana.

Em Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Cesário Verde ou João do Rio, vemos aflorarem as inseguranças de um novo mundo que começa a se configurar, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, no espaço da metrópole: a Londres industrial de “Um homem na multidão” (1840), a Paris em ruínas de “Quadros Parisienses” (1857), a Lisboa sombria de “O sentimento dum ocidental” (1880) ou o Rio de Janeiro degenerado de *Dentro da noite* (1910).

O presente estudo partiu, inicialmente, da obra do *flâneur* carioca, principalmente em seu livro de contos, *Dentro da noite*, em que é possível observar a presença de diversas manifestações do medo causado por outros indivíduos. Do sádico psicopata de “Dentro da noite” à deformada dama mascarada do popular “O bebê de tarlatana rosa”, João do Rio mostrou-se um autor importante para a constituição de uma literatura de medo brasileira.

Para entender, contudo, o lugar de *Dentro da noite* no cenário literário da época, era preciso ir além da produção de João do Rio, buscando no contexto de produção da obra outras que compartilhassem uma mesma visão de mundo em relação às ameaças urbanas. Para tal, foi importante pesquisar não apenas outros autores decadentistas, como também a literatura de entretenimento, crucial para o desenvolvimento dessa pesquisa.

As obras canônicas do Gótico e, posteriormente, do Horror dividiram espaço, ao longo de toda sua trajetória, com produções voltadas para as massas. Impressas em material barato para atender uma demanda popular que não podia arcar com os custos de um livro bem acabado, folhetins, revistas e livretos populares fizeram parte da história da literatura de medo.

Uma questão que se impunha era saber se a produção de literatura de medo brasileira da época estava confinada a autores consagrados, como João do Rio, ou se havia uma adesão popular ao gênero, aproximando-a dos casos estrangeiros.

Um dado que nos pareceu confirmar a segunda hipótese era o fato de que muitos contos da obra de João do Rio já haviam sido publicados em um jornal popular da época, o que indicava que a temática tinha, ao menos, grande circulação. Procurando, contudo, pela produção voltada diretamente para as massas, nós nos deparamos com uma chave para esse estudo: os romances de sensação.

Gênero analisado minuciosamente por Alessandra El Far (2004), os romances de sensação mantinham muitas das características necessárias para incluí-los no escopo da literatura de medo. Além do conteúdo chocante, lidando frequentemente com crimes

hediondos, essas obras, diferentemente da alta literatura que enquadrávamos como ficção de medo, eram de fato peças ficcionais pensadas puramente como entretenimento. Como o próprio nome indica, a principal função dos romances de sensação era causar efeitos estéticos no público: o choque, a repulsa, o medo, a indignação etc.

O gênero, contudo, não surgira no Brasil, mas tinha suas origens nas *sensation novels* britânicas (BRANTILINGER, 1982). Retrocedendo ao século XIX da Inglaterra foi possível encontrar, enfim, uma categoria em que as obras finisseculares de medo se encaixavam bem, a *crime fiction*, da qual a *sensation novel* era vista como uma vertente (PRIESTMAN, 2003; SCAGGS, 2005). Se havia certa dificuldade em encaixar autores de medo não sobrenatural nas teorias e críticas do horror, a *crime fiction* lidava, por definição, apenas com esse tipo de ameaça. Uma vez que crimes são transgressões de códigos civis, feitos e cumpridos apenas por humanos, espera-se que os transgressores representados na ficção dessa temática sejam também indivíduos sem nenhum elemento sobrenatural.

Entendendo, então, o objeto dos medos na literatura brasileira através da perspectiva da *crime fiction*, foi possível ver-se delinear, no nosso *corpus*, um grupo considerável de obras unidas com base na figura do criminoso como ameaça central. Essa solução, porém, criou uma questão problemática: já que essas obras são tão afins à a esse gênero, não seria mais adequado retirá-las do escopo da literatura de medo e estudá-las diretamente como *crime fiction*?

De fato, seria possível trabalhar apenas com a ideia de uma tradição da literatura de crime no Brasil, aproximando-se do trabalho de Sandra Lúcia Reimão (2005), em *Literatura policial brasileira*. Contudo, esse deslocamento relegaria a segundo plano o principal elemento de interesse no estudo por nós conduzido, o medo, principalmente quando o pensamos como um efeito estético particular e não apenas um tema.

Para garantir, então, que fizesse sentido estudar a literatura de medo brasileira através de uma fundamentação de outro gênero, foi preciso certo esforço teórico que unisse a temática central da *crime fiction* ao efeito estético central da literatura de medo, aplicando, ainda, os resultados a um *corpus* nacional para verificar sua validade. Formava-se, assim, a estrutura desse trabalho.

Este estudo é composto de um objetivo maior, de fácil compreensão, que necessita, contudo, o cumprimento uma série de objetivos menores para se concretizar. Como proposta central, esperamos identificar as origens de uma vertente da literatura de medo nacional focada em ameaças humanas, principalmente relacionadas com o espaço urbano, ou, em outras palavras, identificar a gênese de uma literatura nacional de medo urbano no Brasil.

Contudo, para que seja possível alcançar esse propósito, é preciso cumprir ao menos dois pré-requisitos: primeiro, é necessário encontrar um suporte teórico que ofereça ferramentas para lidar com as especificidades de uma literatura de medo centrada em personagens humanas como ameaças; segundo, é preciso ressaltar como uma literatura de crime, à luz dessa teoria, pode ser entendida, também, como uma obra capaz de gerar efeitos estéticos de medo em seu público.

Ao lidar com o Horror, abundam trabalhos teóricos e críticos que lidam com a especificidade do elemento sobrenatural, dentre os quais se destaca *O horror sobrenatural em literatura* (1927), do ficcionista H.P. Lovecraft. Podemos, ainda, ressaltar o trabalho do filósofo de arte norte-americano Noël Carroll, *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), que se destaca pelo cuidado conceitual e pela proposta de uma teoria objetiva e precisa para o horror artístico.

É possível também, ver trabalhos em que a questão sobrenatural não é fundamental, englobando tanto obras centradas em monstros fantásticos quanto aquelas em que a ameaça é um elemento natural, seja através das forças da natureza, da maldade humana, de epidemias etc. Nesse tipo de abordagem, destaca-se o trabalho do ficcionista americano Stephen King, *Danse Macabre* (1981). Podemos citar também os estudos modernos sobre o Gótico, que aceitam tanto a ficção sobrenatural de Horace Walpole, autor de *O castelo de Otranto* (1764) quanto uma ficção baseada em antagonistas humanos, como os encontrados em Ann Radcliffe, autora de *Os mistérios de Udolfo* (1794), por exemplo – ainda que haja, na obra da autora, certo diálogo com o sobrenatural.

No campo específico da ficção de medo centrada em ameaças não-sobrenaturais os estudos gerais relevantes são mais raros. Enquanto vemos algumas obras que lidam com subgêneros desse tipo de ficção, como estudos sobre a ficção de *serial killers* (NIXON, 1998) ou sobre as ficções de tortura explícita contemporâneas (JONES, 2013), faltam trabalhos que englobem essas vertentes em estudo com o nível de detalhamento encontrado, por exemplo, na obra de Noël Carroll.

Assim, para contornar esse obstáculo, o capítulo 1 desse trabalho tentará, a partir de *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, adaptar as considerações de Carroll sobre o Horror aplicando-as ao que ele chama Terror, a ficção de medo não sobrenatural, com foco no elemento humano como ameaça. Com isso, por mais que não seja possível construir uma teoria própria para essa vertente, esperamos conseguir formular algumas características-chave para entender a especificidade do Terror, complementando a teoria de Carroll.

Como este ponto constitui o fundamento teórico desse estudo, o capítulo também se dedicará a uma pequena revisão dos principais conceitos utilizados nas considerações sobre os gêneros relacionados ao medo. Será apresentada, assim, a base filosófica que permite entender tais obras como objetos produtores de efeitos estéticos, repassando sobretudo os estudos de Aristóteles na *Poética* e de Edmund Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*.

Uma vez cumprido o primeiro esforço teórico de nossa proposta, será preciso parear os resultados obtidos ao *corpus* da *crime fiction*. Veremos que, mais conhecida pelas obras detetivescas, em que o terror não é um elemento tão marcante, a *crime fiction* contém, porém, subgêneros em que efeitos de medo, choque e repulsa são predominantes. Será possível, ainda, perceber que não só os efeitos se assemelham, mas ambos os gêneros compartilham vertentes em comum: o Gótico é visto como um predecessor tanto do Horror moderno quanto desse tipo de *crime fiction*; e a ficção de *serial killers* é explorada, hoje, tanto por críticos do Horror quanto por críticos da ficção de crime.

Esses exemplos, assim como parte da ficção de Edgar Allan Poe e Charles Dickens, integram o que os teóricos do gênero denominam *transgressor-centred crime novels* (HORSLEY, 2005, p.3; SCAGGS, 2005, p.105). Nessas obras, o protagonismo não recai sobre os investigadores, mas sobre os criminosos e os atos horrendos que podem cometer. Ao longo do segundo capítulo, será exposta, então, uma trajetória dessa ramificação da *crime fiction*, ressaltando como o medo é um elemento central para uma boa recepção das obras. Caso tal demonstração seja bem sucedida, conseguiremos tanto expor uma abordagem não usual da *crime fiction*, através da produção de efeitos estéticos, quanto enriqueceremos o *corpus* das obras que podem ser consideradas como parte de uma ficção de medo não sobrenatural.

Além disso, essa trajetória nos dará a base para retornar ao ponto de partida, os romances de sensação. Tendo observado os diversos momentos dessa vertente da *crime fiction* na ficção estrangeira, será possível estabelecer os paralelos com as vertentes encontradas no Brasil. Se nossa proposta de uma ficção de medo não sobrenatural for correta e se conseguirmos, além disso, mostrar que as *transgressor-centred crime novels* podem ser enquadradas nesse modelo, ao relacionarmos as obras nacionais com essa vertente da *crime fiction*, por um processo lógico, poderemos mostrar como tais obras podem ser entendidas, também, como exemplares de uma ficção de medo nacional.

Assim, o capítulo 3 tentará estabelecer paralelos entre a trajetória exposta no capítulo 2 e a produção literária brasileira, esboçando uma trajetória nacional da ficção de crime

centrada nos transgressores. Uma vez que, para entender a produção dos medos nessas obras é preciso, da mesma forma, um estudo dos seus contextos de produção, esse será, também, o momento de descrever mais detalhadamente o *Zeitgeist* finissecular que possibilitou a consolidação desse tipo de ficção no país.

Restará, então, ao capítulo 4, uma aplicação dos resultados em um *corpus* que, na medida do possível, possa sintetizar este percurso do medo ao crime, do estrangeiro ao nacional. Utilizaremos, para isso, tanto obras cronísticas quanto obras ficcionais do jornalista e escritor carioca João do Rio.

Tendo consciência que esse é um projeto ambicioso para uma dissertação de mestrado, não pretendemos encerrar neste estudo nem uma teoria completa sobre a ficção de medo não sobrenatural nem uma análise detalhada da manifestação deste gênero no Brasil, mas desejamos estabelecer os fundamentos que sirvam de ponto de partida para pesquisas futuras mais elaboradas.

Uma vez que esse trabalho visa explorar o surgimento desse gênero no país, caso sua execução seja bem sucedida, restará pela frente séculos de novas obras que poderão incorporar o *corpus* e enriquecer as discussões sobre uma vertente que apenas começa a ser notada pela crítica literária brasileira.

1 FUNDAMENTOS DO HORROR E TERROR

1.1 Fundamentos do medo como prazer estético

Uma vez que tentaremos, ao longo desta dissertação, verificar a possibilidade do enquadramento de certas obras brasileiras em uma vertente da literatura de horror, é necessário, antes de tudo, explicitar nosso aparato conceitual referente a esse gênero.

“Horror” – tal qual outros termos afins, como “terror” ou “gótico” – é muitas vezes utilizado como um adjetivo genérico, com o qual, intuitivamente, obras muito variadas são relacionadas. O uso do termo desvinculado de uma teoria específica acaba servindo como síntese de uma série de clichês que o senso comum associa ao gênero, recobrando um conjunto de obras que abordam monstros, cenas sangrentas e/ou mansões mal-assombradas.

Por mais que esse critério funcione com as obras mais características e populares do horror, há um incontável número de outras obras que: (I) contrariam um ou mais dos clichês do gênero, mas ainda assim são entendidas como de horror; (II) não são comumente entendidas como obras de horror, mas possuem elementos que permitiriam serem consideradas como tal. Visto que nosso *corpus* de estudo foge aos lugares-comuns da literatura de horror, vale que busquemos fora do senso comum e da crítica convencional uma reflexão alternativa sobre o gênero.

Mesmo que o horror, em comparação com outros campos dos estudos literários, tenha uma fortuna crítica relativamente escassa, é possível encontrar uma grande variedade de conceitos, métodos e abordagens. A maioria, contudo, entra em consenso ao identificar como a principal característica das obras de horror o **efeito** causado através de sua recepção, pressuposto fundamental para compreender qual a noção de arte abordada nesses estudos.

Não devemos, no entanto, crer que, ao considerar os efeitos de recepção – e, logo, um foco no público, em reações humanas – que tais estudos deixam-se levar pelo subjetivismo. É importante notar que essa postura pensa menos nas manifestações de um leitor empírico do que no tipo de efeito para o qual o texto é planejado e as ferramentas que o levam a cumprir seu fim.

Essa postura, contudo, antecede bastante o surgimento da literatura de horror. Na *Poética*, de Aristóteles, escrita no século IV a.C., já é possível perceber como o filósofo já reflete sobre os efeitos da arte, focando-se no estudo da Tragédia. Ainda que não negue a noção clássica da

arte enquanto *mimesis*, Aristóteles não se restringe a uma concepção tão estrita de representação da arte quanto a platônica, por exemplo. Para ele, a representação não seria um fim em si mesma, mas um meio para o estímulo de certas emoções no público:

É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e **temor**, opera a **catarse** própria dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2005, p.24, Grifos meus)

O fato de que um dos efeitos constituintes da Tragédia grega seja o temor nos mostra que o medo era, já na antiguidade clássica, um elemento central na arte. Dessa forma, temos na *Poética*, a prova de que, por mais que o gênero de Horror não tenha ganhado o prestígio obtido por outras áreas no estudo na arte, os problemas que suscita de forma alguma podem ser considerados periféricos.

Além disso, a Catarse mencionada na definição aristotélica de Tragédia será um conceito basilar para os estudos do medo, uma vez que introduz e, até certo ponto, tenta solucionar uma das maiores questões ao trabalhar o medo na arte. Vale, assim, que tentemos, ainda que de forma sintética, endentar o que Aristóteles considera Catarse.

Segundo Aristóteles, uma boa tragédia, entre outras recomendações, deveria utilizar um tipo específico de personagem – heróis de grande prestígio ou prosperidade – e seguir um tipo específico de enredo – mostrar a queda desse herói através de um grave erro. Esse molde estrito seria crucial para inspirar no público sentimentos bem específicos: ao perceber o caráter virtuoso do personagem e acompanhar seu progressivo infortúnio, os espectadores seriam levados a sentir uma profunda piedade pelo herói injustiçado e medo de que os males que o afligiram – ou males semelhantes – pudessem recair, também, sobre eles.

Caso Aristóteles não houvesse incluído a Catarse em sua descrição poderíamos ver uma aparente incoerência nos apreciadores da Tragédia. Os sentimentos antes descritos obviamente não considerados agradáveis. Ninguém sentiria prazer em temer algo ou compadecer-se por uma terrível situação na qual um homem virtuoso pudesse se encontrar. Por que, então, alguém sentiria prazer em assistir uma Tragédia? A saída de Aristóteles para o paradoxo que persistirá assombrando os estudiosos do medo artístico até hoje reside justamente nessa ideia de purificação.

Por mais desagradável que seja sentir a pena e o temor da tragédia, ao fim, sentimo-nos livres daquela situação, aliviados por saber que aquilo que vimos era apenas ficção e, como tal, não apresenta nenhum perigo real para nossas vidas – ao menos não de forma imediata e direta. Todos os sentimentos negativos criados ao longo da obra são expurgados de nós de uma única vez ao rompermos o contrato ficcional e deixarmos de aceitar a situação

proposta como um simulacro de verdade. Esse processo, chamado por Aristóteles de *Catarse*, geraria no público uma espécie de prazer que compensaria todo o desconforto causado pelas sensações de temor e piedade.

Apesar de Aristóteles ser crucial para fundamentar uma abordagem da arte que leve em conta a produção de efeitos em seu público, e que sua intuição de *Catarse* tenha, de certa forma, revolucionado a concepção de arte, é apenas no século XVIII que encontraremos uma reflexão que avance nas relações entre temor, *catarse* e arte, através dos estudos do **Sublime**, sobretudo, em Burke.

O filósofo Irlandês Edmund Burke, ao publicar em 1757 a obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, se tornará um dos fundadores das teorias sobre o medo artístico, ainda que de forma anacrônica, uma vez que *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, considerado o texto fundador do gênero de Horror e do Gótico, só surgirá sete anos mais tarde. Dessa forma, mais do que um estudioso do horror artístico, poderíamos ver Burke como um filósofo para o horror artístico, ou seja, um pensador que fundamenta uma forma de ver a arte que, posteriormente, encontraria sua melhor expressão no Gótico/Horror.

Um dos primeiros pressupostos da obra de Burke que são fundamentais para compreender a problemática do medo artístico é sua abordagem à tradicional dicotomia de **prazer** e **dor**. Presente na filosofia desde a antiguidade clássica, tais sensações são frequentemente vistas como diretamente opostas. Dessa forma, a ausência/cessação de dor, geraria prazer e, conseqüentemente, a ausência/cessação de prazer, geraria dor.

Para Burke, porém, essa oposição não se sustenta. Segundo seu argumento, entender a cessação de uma dor como forma de prazer igualaria essa sensação a prazeres que podem ser obtidos sem a necessidade de qualquer envolvimento de dor, ou seja, o prazer obtido, por exemplo, através de uma massagem deveria se igualar ao prazer obtido ao fim de um particularmente doloroso tratamento odontológico. Seguindo a lógica de Burke, caso houvesse de fato essa paridade, ir ao dentista seria algo agradável como ir a um massagista, o que não ocorre de fato. *Mutatis mutandis*, por mais triste que seja o término de uma prazerosa massagem, ninguém compararia isso à dor sentida durante um tratamento de canal.

O que Burke argumenta, então, é que a sensação decorrente da ausência/cessação da dor seria, muitas vezes, confundida com prazer, e vice-versa, sendo, porém, sensações bem distintas. O prazer puramente positivo, ou seja, aquele que não é decorrente de uma eliminação/cessação de dor, é chamado por Burke apenas de prazer, enquanto a espécie de prazer que se sente ao cessar uma dor é denominado **deleite**. Por outro lado, o prazer geraria,

com sua extinção, não a sensação puramente negativa da dor, mas **indiferença**, **decepção** ou **pesar**. Nem o mais intenso deles, o pesar, decorrente da percepção de que certo prazer tornou-se plenamente inacessível, se aproximaria de uma real sensação de dor.

Tal distinção, porém, só se torna elemento de interesse nos estudos do medo artístico através das observações que Burke fará entre o deleite e a arte. Uma vez que a carga negativa criada pela dor é mais intensa do que a positiva gerada por sua interrupção, nenhum deleite seria buscado pelos homens, ou seja, ninguém deseja – em sã consciência – furar-se com agulhas apenas pelo deleite de cessar sua dor posteriormente ou ficar dias sem comer apenas pelo deleite de alimentar-se². Não obstante, Burke percebe que há formas de atenuar a dor, fazendo que o deleite se torne apreciável:

Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas, como a experiência diária nos mostra. (BURKE, 1993, p.48)

Para melhor entender essa particularidade, é preciso, ainda, verificar outro conceito burkeano que fundamenta muitas reflexões sobre o medo artístico, a noção de **simpatia**³. Burke considera simpatia “uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles” (p.52). É importante frisar, nessa definição de Burke, a expressão “sob muitos aspectos”. Burke entendia que a simpatia nos permitia compartilhar sentimentos experimentados por outrem através de sua observação ou narração, mas não deixava de ter em mente que a simpatia nunca criaria uma paridade plena ao ponto de duplicarmos os sentimentos, uma vez que, caso assim fosse, não haveria atenuação na dor.

Dessa forma, seríamos capazes, ao observarmos situações trágicas ou terríveis, de sentir um deleite intenso, uma vez que a dor que o precederia não é experimentada de forma direta por nós. Ao sermos, então, expostos, por exemplo, na arte a situações análogas ao terror, simpatizaríamos com os personagens que o experimentam, compartilhando – de forma atenuada – sua dor. Ao fim da obra, a catarse dessas dores, utilizando o termo aristotélico, geraria em nós um deleite mais intenso que a dor que de fato nos afetou, gerando em nós um sentimento agradável.

² Vale diferenciar, aqui, o deleite que sentimos ao saciar a fome do prazer sentido em comer algo particularmente bom: Ninguém precisa estar com fome para apreciar, por exemplo, um doce requintado; por outro lado, diante da fome, qualquer comida, por mais insossa que fosse, seria capaz de produzir o deleite de interromper a dor da fome.

³ Apesar de havermos mantido o termo “simpatia”, seguindo a tradução de Enid Abreu Dobránszky, acreditamos que, em língua portuguesa, o conceito descrito por Burke seria melhor traduzido como **empatia**.

Para Burke, esse processo representaria o mais intenso modo de deleite que seria possível alcançar através da arte. Por mais que reconheça seria possível apreciar através da simpatia outras sensações, como as decorrentes do prazer, o perigo e o medo, para ele, são constituintes da emoção mais forte experimentada pelo homem, o **sublime**:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (BURKE, 1993, p. 48)

Como um dos grandes pilares de seu trabalho, essa definição de sublime dada por Burke apenas delinea em termos vagos sua concepção do termo. Burke dedica, em sua obra, um capítulo para tratar das muitas formas de gerar o Sublime, relacionando-o a características como obscuridade, grandeza e poder. Mais tarde, o Gótico seria profundamente influenciado por tal concepção do Sublime e grande parte dessas características seriam incorporadas à poética gótica, que por sua vez influenciariam o moderno gênero de Horror.

Sendo assim, podemos considerar Aristóteles e Burke pilares filosóficos para o estudo no horror, uma vez que ambos descrevem um conceito de arte que possibilita entendê-la como artefato produtor de emoções no público, considerando ainda, dentre tais emoções, o terror como elemento central.

1.2 A teoria do Horror de Carroll

Ainda que sejam fundamentais para entender uma forma de ver a arte voltada para seus efeitos no leitor, nem Aristóteles nem Burke se dedicaram a um estudo específico do horror como gênero. Foi apenas no século XIX que alguns escritores começam a pensar teoricamente temas como o gótico, o terror e horror, como podemos ver esboçado, por exemplo, no ensaio de Ann Radcliffe “On the Supernatural in Poetry”, de 1826.

No século XX, conforme o gênero ganhava maior relevância, o número de trabalhos desse tipo cresce consideravelmente, com destaque para *O horror sobrenatural em literatura*, de H.P. Lovecraft e *Dança Macabra*, de Stephen King. Inicia-se, ainda, uma abertura acadêmica ao estudo do gênero, como exemplifica *The tale of terror*, de Edith Birkhead, de 1921.

Apesar de haver muitas considerações importantes nas obras desses e de diversos outros autores do gênero, uma revisão bibliográfica extensa do tema nos faria divergir do objetivo central desse capítulo, que é o de descrever o conceito com o qual trabalharemos. Sendo assim, optamos, como base teórica específica desse tipo de ficção, por trabalhar com *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, do filósofo da arte norte-americano Noël Carroll.

A escolha dessa teoria dentre diversas outras se dá, principalmente, pela precisão teórica que nela encontramos. Boa parte dos autores que abordam o gênero dedicam a maior parte de seus estudos a uma cronologia do gênero ou a estudos de caso, nos quais abundam exemplos, mas faltam muitas vezes, análises e descrições dos elementos fundamentais do gênero, como o efeito de medo causado na obra, os elementos estruturais próprios do horror, a relação do leitor com a obra etc. Percebendo essa carência de um estudo mais sistemático do gênero, Carroll desenvolve uma proposta próxima da aristotélica:

(...) presumirei que o gênero é destinado a produzir um efeito emocional; tentarei isolar esse efeito; e tentarei mostrar como as estruturas características, as imagens e as figuras do gênero são arranjadas para causar a emoção que chamarei de horror-artístico (art-horror). (Embora não espere ter tanta autoridade quanto Aristóteles, é minha intenção tentar fazer com o gênero do horror o que Aristóteles fez com a tragédia.) (CARROLL, 1999, p.21)

É preciso ressaltar algo que parecerá paradoxal ao longo de sua exposição: a compreensão de horror de Carroll, como veremos, exclui do gênero exatamente o *corpus* com o qual trabalharemos ao longo desse estudo, o medo artístico não sobrenatural. Mas, para estruturarmos nossas observações sobre essas obras, será preciso recorrer constantemente a processos comparativos com o medo sobrenatural – cuja atenção crítica, teórica e popularidade são consideravelmente maiores. Assim, o conhecimento oferecido por Carroll nos permitirá contrastar ambas vertentes com maior clareza.

O nosso foco ao longo dessa leitura de Carroll será, então, nos pontos que poderão, posteriormente, ser utilizados como contraponto em nosso estudo. Dentre os muitos temas abordados em sua obra, daremos maior destaque àqueles encontrados nos dois primeiros capítulos de seu livro: (I) O conceito de Horror Artístico e a construção do Monstro; e (II) a metafísica do horror, com destaque para a relação do leitor com esse tipo de ficção.

1.2.1 A natureza do horror

A utilização do termo horror e sua distinção de outras nomenclaturas próximas, como terror, gótico ou medo, são feitas de forma distinta pelos diversos estudiosos do(s) gênero(s). Carroll dedica então o início de sua obra a explicar o que entende por Horror Artístico. A peculiaridade no uso que Carroll faz do Horror é o alto grau de especificidade que ele atribui ao termo, ainda que, nesse processo, muitas vezes exclua de seu objeto alguns elementos que são vistos pelo senso comum como pertencentes ao gênero.

Para Carroll, o efeito estético de medo alcançado na recepção de obras ficcionais – o **horror artístico** – não pode, de forma alguma, ser confundido com o medo que experimentamos no mundo real – o **horror real**. Dessa forma, a emoção sentida ao assistir um filme de horror deve ser dissociada daquela que experimentaríamos diante, por exemplo, da ideia do holocausto. Excluem-se, ainda, de sua noção de horror artístico os efeitos que são alcançados pela ficção através da representação de ações possíveis no mundo real, como “o assassinato em *O estrangeiro*, de Camus, ou com a depravação sexual em *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade” (CARROLL, 1999, p.29).

A fim, talvez, de evitar qualquer proximidade com o horror real, Carroll opta, ainda, por uma distinção que afasta do horror artístico mesmo obras que, para o senso comum, fazem parte desse gênero. Tal processo distinguiria

(...) o horror do que às vezes é chamado de histórias de terror, como "The man in the bell" de William Maginn, "O poço e o pêndulo" e "O coração delator" de Poe, Psycho de Bloch, *A inocente face do terror* de Tryon, *A tortura do medo* de Michael Powell e *Frenesi* de Alfred Hitchcock, todos os quais, embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiado humanos. (p.30-31)

O destaque que Carroll dá a essa distinção será importante para notarmos como há uma clara proximidade entre o horror e esse outro tipo de ficção que ele opta por chamar de **terror**. É inegável que diversos filmes de Hitchcock, por mais que se baseiem apenas em elementos não sobrenaturais para a produção de seus efeitos, são pensados para causar um efeito de medo no leitor e, com isso, aproximam-se do objeto de estudo de Carroll. Para um leitor não especializado, a diferença entre o medo causado pelas obras de Lovecraft e aquele encontrado nas obras citadas por Carroll como terror pode não ser significativa para criar uma distinção entre os gêneros – fenômeno que pode ser observado nas prateleiras de livrarias e nos catálogos de editoras, onde terror e horror são vistos com frequência como sinônimos.

Por mais que haja distinções claras entre o Horror e o Terror para Carroll – exploraremos tais distinções ao longo desse estudo – esse esforço em diferenciá-los nos revela que, entre eles, há um claro parentesco. Poderíamos, assim, ver tanto um quanto outro como vertentes de um gênero maior, a ficção de **medo artístico**, cada uma produzindo emoções

peculiares, mas ambas análogas a um mesmo sentimento, o medo gerado na recepção de obras ficcionais.

Carroll afasta as obras de terror de seu *corpus* porque nelas o medo é causado por elementos “demasiado humanos” (CARROLL, 1999, p.30-31), ou seja, ainda próximos do horror real. As obras de Horror, então, se caracterizarão pela presença de um elemento não-natural: o **monstro**. Por monstro, Carroll entende não apenas os seres amedrontadores das histórias de Horror, mas qualquer ente extraordinário em um mundo ordinário, ou seja, qualquer personagem que contenha em si algo de sobrenatural em relação ao ambiente ficcional em que se insere.

Diante dessa descrição, se a presença do monstro fosse o elemento determinante para a classificação do Horror, boa parte da literatura fantástica se enquadraria no gênero. Não consideramos, contudo, contos de fadas ou histórias de super-heróis como obras de horror, obviamente. Além do caráter sobrenatural, para que um monstro seja considerado horrível, é preciso que apresente uma série de outras características.

Antes de qualquer característica intrínseca, a **reação** dos personagens à sua presença é fundamental para identificá-lo como um ser do horror. Em contos de fadas, o aparecimento de uma criatura que foge dos padrões da normalidade não gera nos personagens medo, mas sentimentos como curiosidade, reverência ou, no máximo, cautela. A reação do protagonista de uma história desse tipo à aparição de um animal falante, uma bruxa ou um espírito em nada se assemelha ao desespero que as vítimas dos monstros de horror experimentam. Carroll afirma que os monstros de horror “quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos da história” (p.32), ou seja, enquanto nos contos de fadas, tais criaturas – por mais extraordinárias que sejam – são rapidamente aceitas como parte daquela realidade, nas histórias de horror, a própria existência do monstro entra em choque com todas as crenças dos protagonistas.

Podemos ver um exemplo explícito – e hiperbólico – da reação dos personagens aos monstros de horror nas obras de Lovecraft. O monstro, nas narrativas do escritor norte-americano, não apresenta apenas uma ameaça física aos personagens, mas também uma ameaça cognitiva: a simples concepção de tais horrores é tão avessa às noções de real daquele mundo que àqueles que sobrevivem ao confronto físico com o monstro acabam vítimas da loucura.

Ao pensar na constituição do monstro em si, duas características fundamentais são levantadas por Carroll: ameaça e impureza. A ausência de uma dessas duas características fará

com que muitas obras acabem não se enquadrando na teoria de Carroll, por mais que outros de seus elementos nos direcionem a entendê-las no gênero de horror.

Para que um monstro horrorize, é necessário que ele se apresente como uma ameaça aos protagonistas da história. Na maioria dos casos, tal ameaça é representada pela letalidade da criatura, ou seja, sua capacidade/disposição de matar ou mutilar suas vítimas. Não obstante, em alguns casos, essa ameaça pode ser social, psicológica ou moral:

Pode destruir a identidade das pessoas (*O exorcista* de William Blatty ou "O horla" de Maupassant), procurar destruir a ordem moral (*O bebê de Rosemary* e outros de Ira Levin) ou propor uma sociedade alternativa (*I am legend* de Richard Matheson) (CARROLL, 1999, p.64)

Além de letal, o monstro de horror deve ser impuro – deve causar nos personagens uma reação de náusea, aversão, repulsa, repugnância etc. Carroll utilizará como fundamento os estudos da antropóloga Mary Douglas em sua obra *Pureza e Perigo*.

Segundo Douglas, a impureza está diretamente relacionada com a transgressão de esquemas de categorização cultural. Dessa forma, animais que se comportam fora do esperado para sua espécie são considerados, para certas culturas, impuros: o livro bíblico de Levítico, por exemplo, considera impuro o animal marítimo que não possui escamas e barbatanas – patas e pele não escamada seriam características terrestres, criando um problema de classificação. Da mesma forma, excreções corporais são consideradas impuras por diversas culturas por violarem a categoria dentro/fora ou vivo/morto.

A dúvida de categorias pode, ainda, ser suscitada pela incompletude – em que a degeneração ou decomposição fragmenta a identidade dos objetos – ou pela ausência de formas – abundantes nas histórias de horror, na figura das criaturas amorfas.

Carroll, então, tenta encaixar essas noções de impureza à construção dos monstros de horror, esquematizando quatro possibilidades de formação do ser impuro: a intersticialidade, a incompletude, a contrariedade e a infirmitade categórica. Através destas, é possível descrever sem dificuldade boa parte das criaturas clássicas do gênero:

Muitos monstros do gênero do horror são intersticiais e/ou contraditórios, pois estão vivos e mortos: fantasmas, zumbis, vampiros, múmias, o monstro Frankenstein, Melmoth, o andarilho etc. São parentes próximos deles entidades monstruosas que juntam o animado e o inanimado: casas mal-assombradas com seus próprios desejos malévolos, robôs e o carro em Christine, de King. Muitos monstros também confundem diferentes espécies: lobisomens, insetos humanóides, répteis humanóides e os habitantes da ilha do doutor Moreau. (CARROLL, 1999, p.51)

A explicação avança em descrições detalhadas das diversas formações possíveis através dessas categorias, explicando processos como a **fusão**, em que categorias opostas se combinam; **fissão** em que categorias diversas dividem um mesmo espaço ou uma categoria

única é multiplicada no tempo/espço; **magnificação**, em que há uma ampliação de um ser que naturalmente já é considerado impuro, como insetos; ou a **massificação** desses mesmos seres. Para nossos objetivos, entender o funcionamento geral de sua categorização é suficiente, não sendo necessário aprofundarmo-nos nos detalhes de cada um dos processos.

É preciso ressaltar, ainda, que, por mais que essas duas características possam parecer claramente essenciais para uma obra de horror, há exemplos que comprovam a necessidade de Carroll em explicitar seus critérios. No remake de *A mosca* (1986), de David Cronenberg, por exemplo, todos os elementos do filme apontam para uma obra de horror, havendo inclusive a presença de um monstro marcado pela impureza:

No entanto, na maior parte do filme, a mosca-monstro não é ameaçadora. Ele tem uma namorada que, como mostramos, guia nossa resposta à mosca e, até o fim do filme, pelo menos, não se sente ameaçada pela mosca. Pelo contrário, ela permanece interessada. Analogamente, na maior parte do filme, o público, pela mediação da namorada, responde emocionalmente à mosca, misturando nojo com simpatia e interesse. (CARROLL, 1999, p.60)

Por outro lado, Carroll percebe, também, que há um grande número de obras que exploram fenômenos sobrenaturais de forma ameaçadora, mas que não há neles nenhuma criatura repugnante. Em muitas histórias de fantasmas podemos ver esse modelo: de modo geral, as aparições não são repulsivas, mesmo que amedrontem por sua condição sobrenatural. Podemos tomar como exemplo *A volta do parafuso*, de Henry James, em que o medo é suscitado no leitor sem que, sequer seja necessária uma descrição explícita de um monstro, mas apenas através da sugestão de sua existência. Para ele, tais obras, por mais que se assemelhem em muitos pontos ao horror, suscitam uma emoção distinta. Da mesma forma que faz com o terror, Carroll distingue essas obras através do conceito de histórias de pavor (*dread*), em que há uma sensação de assombro, ou mesmo uma angústia diante dos fatos sobrenaturais, levando o leitor a temer forças externas que regem o universo, mas lhes falta a sensação de repulsa própria do horror. Carroll, ao dizer que “O pavor artístico provavelmente merece uma teoria só para si, embora eu não disponha de uma já pronta” nos abre, também, a possibilidade de pensar que o terror artístico também precisa de tal suporte e, por mais que não seja nossa ambição construir uma teoria definitiva sobre o assunto, acreditamos que muitas de nossas reflexões auxiliem a entender o tema.

1.2.2 A produção do horror artístico

O modelo teórico abordado até então nos auxilia a identificar uma obra como de horror, assim como perceber os elementos que nela são responsáveis por produzir tal emoção. Não obstante, nenhuma delas colabora para a resolução do problema suscitado ainda na introdução do livro de Carroll: como é possível que o público da ficção de horror fique horrorizado com algo que sabe não existir?

A questão, na verdade, não é uma especificidade do horror artístico, mas problematiza o funcionamento da própria ficção de forma geral, podendo ser reformulada em “como é possível que o público de ficção sinta emoções por algo que sabe não existir?”. Tal questionamento parte da pressuposição de que seria necessário um objeto real para suscitar uma emoção real. Para apresentar ao leitor que tipo de lógica leva a esse pressuposto, Carroll faz uso da seguinte experiência de pensamento:

Imagine que um amigo diga a você que a irmã dele, uma cientista brilhante, contraiu uma doença exótica que vai matá-la em um mês. E os filhos dela, também brilhantes, bem-educados e cheios de futuro, serão entregues aos cuidados de um tio cruel e sovina. Sem dúvida, ele os porá sob um regime de mingau, vai maltratá-los e acabar com as aulas de bale. Como uma catástrofe vem depois de outra, sua consternação aumenta. Mas agora imagine que, tão logo você dá mostras de uma reação emocional, o amigo lhe diz que inventou tudo aquilo. Não tem irmã, as crianças não existem e não há nenhum mingau. (CARROLL, 1999, p.95)

Diante da descoberta de que tudo não passa de invenção, dirá Carroll, a emoção que estava sendo construída com o relato desaparece, dando lugar a outros sentimentos como raiva ou frustração por ser enganados. Esse exemplo parece indicar haver, de fato, um vínculo entre nossas crenças e nossas emoções – ou, em outras palavras, precisaríamos acreditar em algo para sermos por ele emocionalmente afetados.

No entanto, podemos supor que boa parte do público tenha em mente que a ficção trate de entes e eventos **não** existentes, o que se agudiza na ficção de horror, em que elementos sobrenaturais são um pré-requisito. Dessa forma, surge uma situação contraditória: de um lado afirma-se que é preciso um objeto real para suscitar emoções autênticas e, de outro, diz-se que os objetos da ficção não são reais. Para superar esse paradoxo, Carroll, antes de nos oferecer sua abordagem, testará duas hipóteses que lidam de formas opostas com o problema: a teoria da ilusão e a teoria do fingimento.

1.2.2.1 A teoria da ilusão

Partindo da premissa de que apenas é possível sentir emoções reais diante de objetos que cremos ser reais, a teoria da ilusão propõe que, durante a recepção de uma obra ficcional, o público precisa ser levado a acreditar que a obra em questão é parte da realidade. A ficção teria assim a capacidade de temporariamente nos fazer esquecer de seu caráter ficcional, passando-se por realidade.

O primeiro problema identificado por Carroll é o fato de que as reações de horror provocadas por uma ameaça direta e as que experimentamos por meio da ficção são completamente diferentes:

(...) se realmente se acreditasse que o teatro está cercado de mutantes mortíferos, demônios, canibais intergalácticos ou zumbis tóxicos, dificilmente alguém ficaria sentado ali por muito tempo. Provavelmente tentaríamos fugir, esconder-nos, proteger-nos ou chamar a autoridade competente (a polícia, a NASA, o bispo, as Nações Unidas, o Departamento de Saúde Pública). Ou seja, as pessoas simplesmente não se comportam como se realmente acreditassem que houvesse monstros por perto quando consomem espetáculos de horror. (CARROLL, 1999, p.98)

Além disso, a teoria da ilusão falha quando é pensada em formas artísticas sem recursos audiovisuais, como a literatura. Carroll defende que ainda que fôssemos iludidos por um romance como *O exorcista*, de Willian Peter Blatty, caso não estivéssemos na mesma Georgetown em que o romance se passa, não haveria uma ameaça horrível contra nós. Diz ele:

Será que pensamos, quando lemos isso, que uma menininha está xingando algum padre de Washington em inglês arcaico? Mas isso não seria muito assustador se estivermos lendo *O exorcista* em Kansas City, não é? (p. 98)

Em última instância, a teoria da ilusão fere um dos preceitos da instituição da própria ficção: o distanciamento necessário para sua fruição. O horror, caso crêssemos que as obras são reais, seria demasiado amedrontador e chocante para que pudéssemos continuar apreciando a história contada. O prazer produzido pela ficção de horror dependeria, portanto, de que o leitor tenha algum nível de consciência de que, ao menos, os monstros não apresentam uma ameaça direta a ele.

Carroll rebate um contra-argumento às suas críticas, apresentando a possibilidade de entender a teoria da ilusão como resultado de algum processo psicológico que suspendesse, temporariamente, nosso conhecimento da inexistência das personagens da ficção, permitindo-nos reagir à história com convicção emocional. Para Carroll, essa linha argumentativa

aproxima-se das ideias de Coleridge sobre a “voluntária suspensão da descrença”. Conforme o próprio termo indica, porém, esse processo, ao ser voluntário, entraria em contradição com a noção de ilusão, que sugere passividade e falta de autoconsciência. Em outros termos, mesmo que admitíssemos a possibilidade da suspensão **voluntária**, ela então não seria **ilusória**, contradizendo a hipótese da teoria da ilusão.

Ao terminar de assistir ou ler uma obra, Carroll argumenta, ninguém se lembra de haver **voluntariamente** suspenso qualquer crença na não existência daquilo. Os defensores da teoria poderiam ainda dizer que essa suspensão é subconsciente ou inconsciente, mas tal afirmação iria diretamente contra a noção de “voluntária”, que pressupõe consciência de seus atos.

Soma-se ainda aos problemas de lidar com essa ideia, o fato de que não parece válido que possamos de forma alguma suspender nossas crenças. Carroll se baseia em Descartes para afirmar que a “crença não é algo que esteja sob nosso controle” (CARROLL, 1999, p.101). Ao vermos uma operação matemática falsa, não podemos **querer** que ela seja verdadeira. Podemos até tentar imaginar um quadro em que tal operação seja real, mas nunca acreditar que a soma de cinco e sete dá o resultado de mil quatrocentos e noventa e dois.

Da mesma forma, uma vez que sabemos que Drácula não existe, não podemos simplesmente querer acreditar em sua existência. Seria preciso, ao menos, elementos que abalasses nossas convicções. Carroll mostra como, em determinados casos, temos crenças que, com o tempo, podem ser postas em dúvida e mesmo desfeitas. Tais crenças, porém, não são alteradas por um simples ato de vontade, mas são fruto de um conhecimento conflitante que desestabiliza nossa visão de mundo. Um partidário do criacionismo poderia, diante de muitos argumentos científicos, se ver inclinado a aceitar as teorias de Darwin, o que o levaria a botar suas crenças em xeque, mas Carroll argumenta que:

(...) essa admissão comedida do grau limitado em que a suspensão da crença pode ser voluntariamente guiada não oferece apoio àqueles que gostariam de aplicar essa ideia às ficções, pois não buscamos esse tipo de contestação de nossa crença de que Drácula não existe para suspendê-la. Não só não há nada a ser achado que a abale, não há nenhum lugar onde procurar opiniões que sirvam de contrapeso. Além disso, mesmo se houvesse opiniões que servissem de contrapeso, não as procuramos quando nos entregamos a nossas ficções. E, de qualquer forma, afirmo que nunca renunciamos realmente a nossa convicção de que Drácula é uma ficção. (p.102-103)

Para afirmar categoricamente que nunca renunciamos a convicção de Drácula é uma ficção, Carroll mostra que mesmo dentro do pensamento da teoria da Suspensão Voluntária da Descrença, não há como negar o estatuto ficcional, uma vez que:

(...) como vamos saber que devemos suspender a nossa descrença, a menos que nos demos conta de que a obra a nossa frente é uma ficção? Ou seja, supondo que

possamos determinar pela vontade a suspensão da descrença de algum jeito especial apropriado à ficção, ainda teremos de saber e acreditar que estamos diante de uma ficção – uma concatenação de pessoas e acontecimentos que não existem – para que mobilizemos corretamente alguns processos de suspensão psicológica. (CARROLL, 1999, p.103)

Uma vez que Carroll se opõe plenamente a uma revisão da premissa de que sabemos que o objeto da ficção não é real, resta a possibilidade de uma teoria que altere as condições de autenticidade da emoção do público perante a ficção. Para a Teoria do Fingimento, o público, sabendo que a história é ficcional, não responderia a ela de forma espontânea, mas através de uma emoção também ficcional.

1.2.2.2 Teoria do Fingimento

Carroll utilizará como fundamento para a descrição da Teoria do Fingimento os estudos de Kendall Walton em “Fearing fictions” (1978a) e “How remote are fictional worlds from the real world” (1978b). Walton, familiarizado com os paradoxos de outros modelos teóricos, opta por assumir que o público, diante de uma obra ficcional, compreende seu caráter e, dessa forma, não responde a ela com uma emoção real, mas através de um fingimento de emoção, como em um faz-de-conta.

Walton oferece como exemplo para sua ilustrar sua ideia de emoção fingida a situação de um pai brincando com um filho. Fingindo-se de gigante, o pai avança sobre a criança cambaleando e ela foge do suposto monstro, escondendo-se atrás dos móveis da casa. Da mesma forma que Carroll ressaltou na teoria da ilusão sobre a reação a um horror real, se a criança realmente acreditasse que seu pai se tornara um monstro não tentaria apenas se esconder atrás de uma cadeira, nem rejeitaria às tentativas de encerrar a brincadeira. Sabendo, porém, tratar-se de um faz-de-conta, reage ao jogo de forma mais controlada.

Analogamente, o espectador do horror, sabendo que se trata de ficção, apenas reagiria a ela através de uma emoção fingida. Sua emoção, contudo, não seria, por isso, menos intensa, uma vez que é possível envolver-se profundamente com o faz-de-conta, como ocorre nos jogos em geral. Assim, o público de uma obra de horror poderia “desenvolver um ‘quase-medo’, um estado que inclui aspectos fisiológicos (por exemplo, o aumento da adrenalina no sangue) e psicológicos (por exemplo, os sentimentos ou sensações da maior quantidade de adrenalina). (CARROLL, 1999, p.108).

Obviamente, um jogo inclui regras, e pode parecer estranho que tal modelo implique a ideia de que o leitor de ficção está em um faz-de-conta, uma vez que nenhuma regra do jogo lhe foi transmitida. Walton defende-se afirmando que, nos jogos de faz-de-conta, as regras podem ser implícitas, ou seja, quando duas crianças brincam de fazer tortas de lama, não mencionam regras como “o tamanho do pedaço de lama equivale ao tamanho do pedaço de torta” ou “ao fingir que como um pedaço de lama, estou comendo uma torta no faz-de-conta”. Ainda assim, ao brincarem, elas respeitariam essas equivalências sem grandes dificuldades.

Carroll reconhece que a teoria de Walton é capaz de criar uma proposta aceitável para resolver um dos principais problemas do horror, que diz respeito ao fato de temermos aquilo que sabemos não existir. Através da ideia do “quase-medo”, Walton consegue, ainda, explicar como esse temor se distingue do real, evitando o problema do distanciamento ficcional anteriormente discutido.

A principal objeção de Carroll à teoria do fingimento se relaciona com a proposta de que o medo causado por uma obra de horror não seja real. Se a emoção fosse, de fato, fruto apenas do fingimento, de um jogo ficcional entre o leitor e a obra, seria possível, a qualquer momento, parar de jogar. Poderíamos, assim, por um lado, optar por assistir uma obra de horror sem sentir medo. Por outro, se fosse possível fingir medo e ser afetado por esse fingimento, toda obra de horror poderia ser bem sucedida em sua proposta. O que acontece, porém, é que inúmeros filmes e livros do gênero simplesmente não conseguem horrorizar, não importa o quanto desejemos sentir medo ao assisti-los. A observação empírica mostra-nos que não parece ser possível **escolher** o estado emocional diante da ficção, e sim que estaríamos sujeitos às emoções suscitadas por ela.

Não parece, ainda, para Carroll, que o público de uma obra de horror esteja consciente desse faz-de-conta. Walton tenta contornar o problema mostrando como as regras do jogo, muitas das vezes, estão implícitas à brincadeira. Uma criança pode não saber explicitar as regras internas de seu faz-de-conta, mas em algum momento, teve que decidir entrar na brincadeira. Essa etapa parece não existir na recepção de uma obra ficcional, já que ninguém decide começar a fingir emoções ao entrar em um cinema ou ler um livro.

Tanto a Teoria da Ilusão quanto a do Fingimento parecem, ainda, descrever de maneira incompleta a recepção das obras de horror, uma vez que nenhuma delas leva em conta o papel das personagens para a produção do efeito de recepção. Nessas teorias, há uma impressão de que o público teme a ameaça direta que os monstros representam a ele, quando, parece a Carroll, que a ameaça se direciona, na verdade, às personagens protagonistas da história e que nosso temor se relaciona com eles.

A simpatia, como já vimos, é uma chave para a compreensão da ficção tanto em Aristóteles quanto em Burke. Carroll dá continuidade a essa tradição de pensamento, ao propor a ideia de que se podemos temer pela vida alheia no mundo real, também seria possível temer a ameaça que os monstros representam às personagens de uma história:

Mas, se o medo pode ser separado da questão de nossa própria segurança, e se podemos temer por outrem quando acreditamos estar seguros, então, não poderemos temer pelas vidas dos personagens de ficção como tememos pelas vidas de presos políticos reais? (CARROLL, 1999, p.113)

Aceitar, contudo, que seja possível temer pela vida de personagens de ficção retomaria o mesmo problema inicial da incapacidade de objetos ficcionais gerarem emoções autênticas. Uma vez que lidar com esse pressuposto não se mostrou uma forma eficaz de analisar a ficção – como vimos nas críticas à teoria do Fingimento e da Ilusão – Carroll questiona-se então sobre a própria validade desse pressuposto para o estudo das reações a ficção:

Talvez não seja o fato de que o conto da carochinha seja inventado que dissipe a emoção reinante, mas, sim, *saber que se foi enganado*, o que substitui uma emoção por outra, a saber, indignação e talvez confusão. Além disso, uma vez que normalmente sabemos que um romance é um invenção ficcional, não nos sentimos indignados por termos sido enganados. Uma ficção não é uma mentira e não suscita a resposta emocional que uma mentira provocaria. A mesma história que dissipou a emoção como uma lorota, se suficientemente elaborada e marcada como ficção, poderia, em condições iguais, sustentar a emoção. A diferença relevante entre os casos é que a variante da lorota também envolvia o surgimento de uma emoção de raiva no ouvinte. (p. 114-5)

Para fortalecer seu ponto, vai adiante e propõe uma outra experiência de pensamento: imaginemos que em um teste psicológico nos fossem contadas histórias e pedissem nossas respostas às emoções que elas nos causaram – sem confirmar se as histórias eram reais ou inventadas. Poderíamos nos sentir tocados por certas histórias e mesmo sabendo posteriormente que eram inventadas, não haveria motivo para nos indignarmos, uma vez que não se trata de uma mentira deliberada de um amigo, mas de um teste psicológico. Nesse caso, é provável que não mudássemos de opinião.

Com isso Carroll tenta mostrar que não há motivos para acreditar que as emoções suscitadas pela ficção sejam de forma alguma emoções fingidas. Para facilitar a ilustração de sua proposta, Carroll troca a emoção do horror pela excitação sexual: caso nos fosse descrito um indivíduo atraente do gênero de nossa preferência, o desejo não se alteraria pela descoberta de que se trata de uma invenção. Por ser uma resposta emocional facilmente obtida através de estímulos simples – não precisamos de grandes elaborações ficcionais para sentir excitação sexual – o ponto que Carroll defende se torna mais claro. Da mesma forma, a repulsa também parece prescindir de narrativas complexas para ser suscitada, como pode ser comprovado através do seguinte relato:

Imaginemos que, num jantar festivo, alguém comece a contar uma história macabra acerca de um senhor mais velho que é decapitado para fins de uma suspensão temporária das funções vitais. Enquanto está sendo servida a sobremesa, ficamos sabendo que a cabeça caiu por acidente no processador de alimentos da lanchonete do hospital sem que ninguém ficasse sabendo. Nesse ponto, antes que nosso contador de histórias possa prosseguir, pedimos-lhe que pare com a anedota. Se ele responder que inventou tudo aquilo, provavelmente vamos continuar a pedir que se cale, porque a história é de qualquer modo repugnante. (CARROLL, 1999, p.115-6)

Carroll fecha seu raciocínio propondo que, se outras emoções reais parecem responder a objetos de ficção, não haveria motivos para não considerar o horror artístico uma emoção real. Com isso, Carroll chega, por fim, à proposição de uma teoria que evita os principais problemas dos dois modelos anteriormente apresentados: não concorda com a ideia que o público, iludido, passa a **acreditar** na existência dos monstros de horror; nem aceita que a emoção suscitada pelo horror é algo menos que uma emoção real.

1.2.2.3 Teoria do pensamento como resposta emocional às ficções

Contrariando então às posturas das teorias da ilusão e do fingimento, Carroll afirma que o objeto do medo das ficções de horror é o pensamento suscitado por estas. Carroll entende **pensamento** como um conceito que contrasta com **crença**. Para ele, a crença é necessariamente vinculada com um valor de verdade, enquanto o pensamento nos permite entreter a mente com uma proposição meramente hipotética.

Carroll ilustra sua proposta com a sensação experimentada quando estamos à beira de um precipício: diante de uma grande altura, mesmo que tenhamos plena convicção de nossa segurança, podemos imaginar-nos caindo ou saltando, o que gera em nós certo arrepio ou temor. Para Carroll, essa sensação é causada não pela **crença** de que vamos cair – o que provavelmente nos faria abandonar imediatamente o local –, mas porque, muitas vezes, imaginamos nossa queda e a própria imagem desse pensamento – nosso corpo se precipitando ao abismo – é capaz de nos causar medo.

Se é possível horrorizar-se com o conteúdo de um pensamento próprio, poder-se-ia, da mesma forma, horrorizar-se por um pensamento alheio que nos é apresentado – pensamento transmitido, por exemplo, através de uma narrativa de horror. Isso explicaria, diz Carroll, o fato de desviarmos nossa atenção diante de uma cena de um filme de horror particularmente apavorante: interrompemos o fluxo de transmissão desse pensamento, impedindo, assim, que se forme em nossa mente o conteúdo que nos apavoraria. Notemos que, de acordo com a

teoria da ilusão, virar o rosto em nada mudaria nossa crença na existência dos monstros, enquanto na teoria do fingimento bastaria parar o “jogo” para deixar de sentir medo.

Dessa forma, ao lermos “O chamado de Cthulhu”, de Lovecraft, o que nos horrorizaria não seria a crença na existência dos *Old Ones*, mas a imagem mental formada a partir do conjunto de características ameaçadoras e repugnantes que o narrador nos descreve, formando um pensamento assustador.

Sua teoria poderia, porém, ser entendida apenas como um deslocamento do paradoxo da ficção. Ao criticar a teoria da ilusão, Carroll tomou como irracional o fato de que o público pudesse ao mesmo tempo acreditar na existência dos monstros – uma vez que uma emoção real precisaria de um objeto real – e não acreditar – já que o público sabe que se trata de uma ficção. Em sua teoria seria possível dizer que é irracional amedrontar-se com o conteúdo dos pensamentos, que também sabemos não ser reais. Carroll defende, então, que a única forma de lidar com uma teoria que não leve em conta nenhuma irracionalidade por parte do leitor, é aceitar a proposição da teoria do fingimento, que apresenta os obstáculos já mencionados. Para Carroll, contudo, a irracionalidade inerente ao temor pelo conteúdo do pensamento não interfere em sua proposta de estudo de horror, sendo a melhor alternativa entre as opções:

Evidentemente, o compromisso com pensamentos na teoria do pensamento talvez levante dúvidas filosóficas fundamentais em alguns; na questão do horror artístico, porém, a dependência em relação aos pensamentos parece ser mais digerível do que a postulação de emoções fingidas ou da crença em vampiros por parte do público. (CARROLL, 1999, p. 127)

Por mais que o foco de seu modelo teórico seja o monstro, o protagonista das histórias de horror também é um elemento importante a se levar em conta, com mostrou Carroll ao abordar a noção de **simpatia**. A relação entre essas personagens e o público, contudo, é comumente explorada pela crítica especializada através do uso pouco preciso do termo **identificação**, como veremos a seguir.

1.2.3 Identificação com a personagem?

Embora seja um termo amplamente utilizado para descrever a relação que se estabelece entre leitores e personagens ficcionais, não há um conceito inequívoco sobre o que seja a **identificação com a personagem**. Carroll pergunta-se, então, o que exatamente significaria alguém dizer “eu me identifico com essa personagem”:

Alguns candidatos ao que pode ser indicado invocando o conceito de identificação com o personagem talvez sejam: que gostamos do protagonista; que reconhecemos que as circunstâncias do protagonista são significativamente semelhantes às que nós mesmos encontramos no passado ou no presente; que simpatizamos com o protagonista; que temos os mesmos interesses, sentimentos, princípios ou todos os anteriores que o protagonista; que vemos o desdobramento da ação na ficção do ponto de vista do protagonista; que compartilhamos os valores do protagonista; que, no decorrer de nosso intercurso com a ficção, ficamos de tal forma fascinados (ou, então, manipulados e/ou iludidos) que caímos na ilusão de que cada um de nós, de alguma forma, vê a si mesmo como o protagonista. (CARROLL, 1999, p.130)

Os usos, pelo leitor comum, da ideia de identificação tanto para expressar sua simpatia por alguma personagem quanto para assinalar o fato de que os dilemas enfrentados pelas personagens se aproximam de questões vida do leitor não são problemáticos. Contudo, a aplicação do termo para descrever analiticamente a produção de emoções no leitor parece divergir bastante desses sentidos. Muitos críticos:

(...) parecem usar a noção de identificação com personagem para assinalar uma relação mais radical entre o público e o protagonista, em que o público vem a pensar a si mesmo como idêntico ao personagem ou o mesmo que ele – isto é, um estado em que o integrante do público de algum modo se funde com o personagem ou se incorpora a ele. Nessa concepção, quando o integrante do público recebe informação acerca da história que está se passando, do ponto de vista do personagem, nós (erradamente) aceitamos (ou confusamente assumimos) o ponto de vista do personagem como sendo nosso próprio ponto de vista. Somos tocados pela ficção de um modo tão forte que nos sentimos como se estivéssemos participando dela; especificamente, julga-se que nos sentimos como se fôssemos o protagonista. (p. 130-1)

Seria possível pensar nessa concepção apenas se Carroll estivesse seguindo a Teoria da Ilusão para trabalhar relação do público com a ficção. Uma vez que a rejeitou em prol da Teoria do Pensamento, a ideia de que assumimos a identidade da personagem protagonista precisa ser descartada.

Carroll exclui, ainda, das possibilidades de sentido conceitual dessa expressão a ideia de que dupliquemos o estado mental da personagem com a qual nos identificamos. Diante de um monstro de horror, as reações esperadas pela personagem serão muito mais drásticas que as do público. Carroll retoma, para ilustrar esse fato, novamente de sua crítica à teoria da ilusão. Caso pensássemos exatamente da mesma forma que as vítimas das obras de horror, não continuaríamos assistindo a obra, mas fugiríamos desesperados. O foco das emoções tampouco parece ser o mesmo. Quando as personagens se deparam com um monstro, suas preocupações se direcionam geralmente para sua própria integridade física. Já nossa preocupação diante de uma história de horror é dirigida à segurança dos protagonistas, ou seja, uma reação é egoísta e a outra altruísta.

Podemos ir além nessa argumentação e pensar que, muitas vezes, sequer compartilhamos emoções com as personagens. Em diversas cenas de suspense, as

personagens se encontram desavisadas dos perigos que as espreitam, enquanto nós, o público, temos essa informação. Nesses casos, apenas nós mesmos sentimos preocupação, tensão ou medo, uma vez que as personagens, não estando cientes da ameaça, não estão sujeitas a tais emoções.

Ainda que Carroll optasse por aceitar a identificação como uma correlação apenas parcial entre os sentimentos das personagens e do público, o conceito pareceria não corresponder ao fenômeno que descreve:

Se duas pessoas estiverem torcendo pelo mesmo atleta num evento esportivo, não pareceria correto dizer que elas estão se identificando uma com a outra. Uma talvez não tenha consciência da existência da outra. E mesmo que estejam sentadas uma ao lado da outra e estejam cientes de compartilhar uma mesma atitude em relação ao evento, não precisam estar se identificando. Nem tampouco seus estados emocionais são literalmente os mesmos que o estado do atleta para quem estão torcendo, uma vez que a concentração deste é provavelmente de diferente alvo e intensidade. (CARROLL, 1999, p.133)

Tendo em vista que os sentidos de **identificação** não parecem coincidir com as observações feitas sobre a relação entre público e personagem, Carroll opta por abandonar o termo, e propõe outro conceito: o de **assimilação**.

Carroll rejeita a proposição de que o leitor duplique a mente da personagem de ficção. Para ele, conforme o leitor vai tendo acesso às informações sobre como as personagens avaliam as situações em que se encontram, há uma progressiva assimilação de sua condição:

Por exemplo, no caso do horror, quando um personagem é perseguido por um monstro, parte de minha resposta fundamenta-se no reconhecimento de que o protagonista vê a si mesmo em confronto com algo que é ameaçador e repelente. Para fazer isso, devo conceber como o protagonista vê a situação; e devo ter acesso ao que torna inteligível sua avaliação. Nas ficções de horror, evidentemente, isso se consegue com facilidade, pois, uma vez que o consumidor das ficções e o protagonista compartilham a mesma cultura, podemos facilmente discernir os aspectos da situação que a tornam horripilante para o protagonista. Para tanto, não precisamos formar uma réplica do estado mental do protagonista, mas apenas saber de modo confiável como ele a avalia. E podemos saber como ele se sente sem duplicar seus sentimentos em nós mesmos. Podemos assimilar sua avaliação interna da situação sem ser, por assim dizer, possuídos por ele. (p.137)

Não obstante, ao assimilarmos a situação de uma personagem, não abandonamos nossa própria perspectiva externa a essa situação, crucial para a construção do horror artístico. Através dela temos acesso a uma série de aspectos que estão fora do conhecimento da personagem. Nossa reação a uma cena de horror é resultado, portanto, da combinação entre as respostas que vemos uma personagem dar a determinado evento e nossos próprios pensamentos sobre essa situação:

Porém, uma vez que tenhamos assimilado a situação do ponto de vista do personagem, respondemos não apenas ao monstro, como o faz o personagem, mas a uma situação em que alguém, horrorizado, está sob ataque. Sua angústia mental é um ingrediente da simpatia e da preocupação que temos pelo personagem, ao passo

que sua angústia mental, por mais dolorosa que infiramos ser, não é objeto de sua preocupação. Ele está apavorado com o monstro, mas não está – ou pelo menos não é plausível supor que esteja – preocupado com o fato de alguém estar angustiado. Ou, para ser mais preciso, nenhuma parte de sua preocupação é gerada como resultado de ter ele o pensamento de que alguém está angustiado, ao passo que isso é, *ex hypothesi*, parte de nossa preocupação. (CARROLL, 1999, p.138)

Partindo do pressuposto de que **identificação** significaria uma duplicação do estado mental das personagens e rejeitando esse conceito através da observação das reações do público à obra de horror, Carroll propõe um conceito que leva em consideração não só a ação das personagens como também nossas reações a elas. Assim, enquanto as respostas dos protagonistas servem de guia para entender as ameaças presentes na história, é apenas através da simpatia estabelecida entre nós e essas personagens que pode ser criado um efeito de horror artístico.

1.3 Sobre o terror

Uma vez tenha ficado clara a caracterização feita por Carroll do horror artístico, podemos partir da mesma estrutura lógica para esboçar, agora, uma conceituação do Terror como efeito estético. Começaremos, assim, analisando os elementos ressaltados por Carroll em seu breve comentário ao gênero, a fim de tentar encontrar neles constantes que auxiliem a construção de uma definição de Terror.

Antes de iniciar esse processo, recordemos que Carroll, para definir o horror, considera o monstro um elemento fundamental do processo que:

(...) distingue o horror do que às vezes é chamado de histórias de terror, como “The man in the bell” de William Maginn, “O poço e o pêndulo” e “O coração delator” de Poe, *Psycho* de Bloch, *A inocente face do terror* de Tryon, *A tortura do medo* de Michael Powell e *Frenesi* de Alfred Hitchcock, todos os quais, embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiado humanos. (CARROLL, 1999, p.30-1)

Através desse parágrafo, temos acesso a três informações sobre o que Carroll pensa acerca do Terror:

- a) duas características que o gênero compartilha com o horror, “lúgubres” e “atemorizantes” – no original “*eerie*” (CARROLL, 1990, p.15) e “*unnerving*” (p.15);
- b) a fonte desse efeito estético – a exploração de fenômenos psicológicos demasiado humanos; e

c) o mais importante, um conjunto de obras que são consideradas por ele parte de um mesmo gênero.

Ao observarmos as características apontadas nessas obras – “lúgubres” e “atemorizantes” – devemos notar que a utilização da conjunção “embora” para introduzi-las retira delas a especificidade, pareando-as, nesse ponto, com o horror. Isso nos auxilia a perceber a proximidade entre os gêneros, retomando a ideia de que ambos fariam parte de um gênero maior, a ficção de medo.

A especificidade do Terror recai, então, sobre as fontes do medo. A primeira observação que pode ser feita diz respeito a origem psicológica que Carroll aponta como peculiar ao Terror. Já que ele não desenvolve as considerações feitas ao gênero, é preciso certo esforço analítico para compreender o que Carroll entende como fenômenos psicológicos.

A possibilidade mais clara seria tomar a expressão como uma oposição ao apelo gráfico presente no Horror. Como vimos, Carroll considera que o Horror é um gênero intrinsecamente ligado a ameaças físicas e sensações de repulsa, ou seja, um gênero de forte apelo não apenas cognitivo, mas também sensível. Os fenômenos psicológicos, então, poderiam ser considerados os medos que não culminam na letalidade explícita dos monstros de horror, mas restringem-se a explorar apenas o medo decorrente da **ideia de monstro** em si, não de seus atos.

Essa distinção se torna clara se retomamos o conceito de Pavor utilizado por Carroll durante sua caracterização do Horror. Para ele, as histórias de Pavor se diferenciam do Horror pela ausência da repulsa – tanto do próprio corpo monstruoso quanto da carnificina envolvida na morte de suas vítimas –, pela produção de uma “sensação de incômodo e de assombro, talvez de momentânea angústia e de pressentimento” (CARROLL, 1999, p.63) através da “ideia de que forças não reconhecidas, desconhecidas e talvez ocultas e inexplicáveis governam o universo (p.63).

Uma primeira alternativa seria, então, pensar que os fenômenos psicológicos apresentados por Carroll na caracterização do Terror apontariam para o mesmo tipo de efeito de medo sem repulsa presente no Pavor, trocando apenas a origem sobrenatural deste pela origem “demasiado humana” (CARROLL, 1999, p.31) daquele. Dessa forma, o conceito de Terror de Carroll poderia se aproximar bastante do conceito de Terror cunhado por Stephen King (2012) em *Dança Macabra*:

A emoção mais apurada é o horror⁴, emoção que é invocada pela história do Gancho e também por aquele antigo clássico, *A pata do macaco*. Não conseguimos ver nada de francamente repugnante em nenhuma das duas histórias; numa tem-se o gancho e noutra há a pata, que, seca e mumificada, certamente não é pior que aqueles cocôs de cachorro de plástico à venda em qualquer bazar. (p. 34)

Se, contudo, aplicarmos essa hipótese às obras utilizadas por Carroll como exemplos de Terror, veremos uma incompatibilidade. Comparando a história de “O gancho”, utilizados por King, com os exemplos de Carroll nota-se que há grande diferença entre eles. Enquanto a anedota de King de fato explora **apenas** os estados psicológicos dos personagens, não havendo em nenhum momento cenas repulsivas, de violência gráfica ou sequer uma aparição do suposto assassino, as obras apresentadas por Carroll utilizam amplamente o lado sensível do medo: em “The man in the bell”, o protagonista quase é esmagado por um sino de igreja; em “O poço e o pêndulo”, a personagem já inicia a obra em uma câmara de tortura; em “Coração delator”, o assassino mata sua vítima e esquarteja seu corpo; e é inegável a violência gráfica contida em *Frenesi*, em que há uma cena de estupro seguido de morte por sufocamento filmada detalhadamente.

Descartando essa possibilidade, poderíamos, ainda, pensar que a ideia de fenômenos psicológicos abordada por Carroll diria respeito à exploração de psicopatologias, uma prática comum nas obras em que há personagens *serial killers*. Se assim fosse, a afirmação seria válida para obras como *Psicose*, *Frenesi*, *A inocente face do terror*, *A tortura do medo* e, talvez, “Coração delator”. Contudo, tanto em “The man in the bell” quanto em “O poço e o pêndulo” não há muitas possibilidades de leitura que levem em conta a exploração de uma psicopatologia, uma vez que em uma das histórias a ameaça não é humana e, na outra, a inquisição espanhola.

Resta-nos, então, entender o sentido de “fenômenos psicológicos” em oposição a “fenômenos sobrenaturais”, ou seja, poderíamos pensar que o medo criado no horror iria além de um simples fenômeno psicológico, uma vez que lida com um choque cognitivo. Dessa forma, enquanto o efeito de Horror abalaria às próprias noções de realidade das personagens através de um fenômeno com o qual a razão não consegue lidar⁵, o efeito de Terror causaria um medo ordinário, um fenômeno psicológico compreendido pela razão.

⁴ A tradução em português apresenta alguns problemas conceituais. No original, o termo utilizado é “terror” e não horror (cf. KING, 1983).

⁵ Tal afirmação parte da ideia do Sublime burkeano, em que “o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível.” (BURKE, 1993, p.65)

Uma vez esclarecida a possível acepção dos fenômenos psicológicos, é preciso analisar o uso de “demasiado humanos” (CARROLL, 1999, p.31). Em todas as obras mencionadas, com exceção de “The man in the bell”, o mal é centrado em uma figura humana – um assassino, um estuprador, um torturador ou um psicopata: em “O poço e o pêndulo” são os sádicos religiosos da inquisição; em “Coração delator” o paranoico assassino de um idoso; em *Psicose*, o esquizofrênico Norman Bates; em *A inocente face do terror*, o também esquizofrênico Niles Perry; em *A tortura do medo*, Mark Lewis, o assassino obcecado por filmar suas vítimas; e em *Frenesi*, Robert Rusk, um psicopata estuprador e assassino.

“The man in the bell”, porém, diverge completamente desse grupo. Publicado na *Blackwood's Magazine* em 1821, o conto de William Maginn apresenta ao leitor os momentos angustiantes de um homem que, devido a um acidente, se vê preso e imobilizado no campanário de uma igreja. Sob o risco de ser esmagado pelo sino, o homem é obrigado a ouvir o barulho ensurdecedor das badaladas, enquanto delira devido ao som e ao medo.

A descrição do desespero do protagonista afeta o leitor, que consegue, conforme o modelo de Carroll, assimilar a condição do personagem naquela situação. Não obstante, diferente de **todos** os outros exemplos dados por Carroll, o evento não é parte do plano de um sádico ou uma tentativa de assassinato, apenas uma situação de extremo infortúnio.

Se levarmos em conta “The man in the bell”, é difícil relacionar a caracterização dos fenômenos “demasiado humanos” com a fonte do medo nesses exemplos, uma vez que a grande ameaça no conto é um sino. Novamente, a melhor perspectiva é crer que Carroll, ao fazer tecer os comentários sobre o terror, não tinha um compromisso em delimitar com precisão o gênero, e utilizou a ideia de fenômenos psicológicos demasiado humanos apenas como forma de separar seus *corpus*, sobrenatural, de outro cuja origem dos males é real.

Sua intuição, porém, nos permite perceber uma constância que servirá de ponto de partida para uma estruturação do gênero de Terror. Se Carroll mantém como elemento central de sua teoria a figura do monstro, poderíamos – descartando “The man in the bell” – supor que, no Terror, o elemento central para caracterizar o gênero é, também, uma personagem ameaçadora: o ser humano visto por seu pior lado, sanguinário, cruel, imprevisível e, acima de tudo, assim como os monstros do horror, letal.

Se aceitarmos que seja possível pensar no gênero de Terror como um conjunto de obras que tem como elemento central a figura de um ser humano ameaçador, e pensarmos que esse humano pode ser visto como um paralelo do monstro no Horror, podemos seguir o mesmo caminho traçado por Carroll em sua caracterização. Como Carroll identifica, no monstro de Horror, três importantes características que o definem – a reação das personagens

a sua natureza sobrenatural, sua letalidade e a repulsa gerada por ele –, verificaremos, então, se tais características podem também ser encontradas nos humanos ameaçadores do Terror, analisando suas devidas especificidades.

1.3.1 O desumano

A primeira afirmação de Carroll sobre o monstro diz respeito a sua natureza excepcional. O monstro é um ser extraordinário em um mundo ordinário, e é essa a característica responsável pelo choque cognitivo experimentado pelas personagens e pelo público diante de sua aparição. No Terror, uma vez que as ameaças são humanas, a conclusão lógica é pensar nas personagens ameaçadoras como seres ordinários em um mundo igualmente ordinário. Tal saída, ainda que não do todo equivocada, traria consigo um problema: no Horror, a natureza extraordinária do monstro é, sobretudo, a responsável por possibilitar sua identificação como tal; como, então, no Terror, seria possível identificar a personagem ameaçadora se ela em nada se distinguisse das demais personagens da história?

Uma alternativa seria pensar que são certos atos cometidos por essas personagens que as tornam excepcionais. Em última instância, a prática de assassinatos e outras formas de violência extrema seriam o elemento diferenciador entre o “nós” e o “eles”. Contudo, há inúmeras histórias de assassinos em que aqueles que cometem o ato não são vistos como seres ameaçadores. Não é o fato de Édipo ser um assassino que atemoriza a plateia, mas sim o que ocorre **com** ele. Os detetives dos romances policiais ou os xerifes do *western* americano tampouco são vistos como um mal, ainda que matem seus inimigos – em última instância, fazem **justiça**. E mesmo personagens extremamente cruéis, como Jennifer Hills, protagonista de *I spit on your grave* (1978), que caça, tortura e mata um grupo de homens que antes a haviam estuprado, pode até ser condenada pelo público por seus excessos, mas nunca vista como uma ameaça, uma vez que seu ato é movido por vingança.

A excepcionalidade poderia ser pensada então do ponto de vista patológico. Ao observamos *Psicose*, *A inocente face do terror*, *A tortura do medo* e *Frenesi*, fica claro que Bates, Niles Perry, Mark Lewis e Rusk são psicopatas. Todos, de alguma forma, mostram sinais de traumas de infância, problemas sexuais ou desvios psicológicos que ajudam a traçar o diagnóstico. Em *Psicose*, o primeiro capítulo é explícito em demonstrar a relação problemática entre Bates e sua mãe opressora, cujo domínio perdurará mesmo após sua morte;

em *A inocente face do terror*, Niles Perry passa por um transtorno de personalidade após seu irmão cair em um poço e morrer; em *A tortura do medo*, o pai de Lewis era um renomado pesquisador do medo e testava de forma cruel suas hipóteses no próprio filho; e em *Frenesi*, Rusk tinha predileção por práticas sexuais deturpadas, e não encontrava quem compartilhasse de seus prazeres.

Não é o caso, contudo, de “O poço e o pêndulo”, em que o que está em jogo é uma tortura institucionalizada. Por ser um conto, obviamente não há espaço na obra de Poe para uma maior contextualização ou discussão dos problemas envolvidos nas câmaras de tortura da inquisição, mas é difícil assumir a perspectiva de que a igreja católica durante séculos tenha torturado e matado unicamente por desvios psicológicos.

A abundância e destaque das obras de *serial killers* acabam ofuscando a produção de outros tipos de terrores, mas os exemplos não se limitam ao conto de Poe. Além do terror da inquisição de “O poço e o pêndulo”, há inúmeras obras que trabalham outras temáticas como: uma violência e crueldade de origem cultural, como *O homem de palha* (1973), de Robin Hardy, e *Holocausto canibal* (1980), de Ruggero Deodato; de origem social, como *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess; de origem econômica, como o polêmico *Terror sem limites* (2010), de Srđan Spasojević; ou mesmo de origem política, como *1984* (1949), de George Orwell.

Ao observar tais exemplos é possível argumentar que alguns desses filmes não são considerados pelo público como obras de Terror. As histórias em que o medo, a violência e o crime são abordados “em si mesmos” – ou seja, sem um propósito maior que o choque causado por sua exposição – são facilmente identificados como pertencentes ao Terror, mas as narrativas que contextualizam esses temas, problematizando-os e relacionando-os, explícita ou implicitamente, a períodos históricos específicos, são geralmente vistas **apenas** através de seus viés de crítica social, alegoria ou representação da realidade. É por essa razão que obras como *1984* não são comumente consideradas obras de Terror, ainda que possuam todos os elementos necessários para tal – o suspense, o *locus horribilis*, a paranoia, a tortura explícita etc.

Para mostrar o elemento que une todas essas obras, tanto as citadas por Carroll como as demais apresentadas anteriormente, propomos que se use um adjetivo para caracterizar cada uma de suas fontes de medo: poderíamos caracterizar Niles Perry, Rusk, Lewis e Bates como seres **desumanos**; da mesma forma o seriam os inquisidores de “O poço e o pêndulo” e o assassino de “Coração delator”; o são também os torturadores do estado de *1984* e a gangue de *Laranja mecânica*; ou ainda, em *A serbian movie*, os produtores do filme *snuff*.

Por mais que o psicopata muitas vezes tenha uma série de peculiaridades que o tornem facilmente identificável como esse ente ameaçador, o que o une a todas as demais ameaças humanas em obras de Terror é a ausência de um ou mais atributos identificados um certo ideal de humanidade, ou seja, a incompatibilidade entre seus atos e uma noção cultural do que pertence à ordem do humano.

A ausência de senso moral pode ser consequência de condições patológicas, como no caso dos psicopatas; ser o resultado da percepção de uma alteridade radical, como no caso de certos grupos étnicos, de sociedades isoladas e afins; ou, ainda, puramente ignorada, através de obediência cega a instruções superiores, situações de miséria ou simplesmente maldade. Dessa forma, o choque cognitivo causado pelo monstro no Horror é substituído, no Terror, por um choque moral. Enquanto em um abalará nossas noções do que é **verdade** o outro abalará nossas noções do que é **bom**.

Assim sendo, se, diante das criaturas ancestrais lovecraftianas, personagens e público – através da assimilação – são levados a encarar elementos que estão além de suas noções de realidade, diante de *Leatherface*, icônico assassino de *O massacre da serra elétrica* (1974), personagens e público têm abaladas suas crenças nos valores humanos – compaixão, simpatia, convívio em sociedade etc. O medo causado por tal personagem dá, assim, vazão a um medo mais generalizado, em que se teme a própria fragilidade da fronteira entre ser humano e tornar-se desumano. Tememos a possibilidade de que aqueles que estão a nossa volta se convertam em ameaças e, em última instância, que nós mesmos acabemos assumindo esse papel.

1.3.2 Letalidade e repulsa

Carroll considera fundamental para um monstro de Horror, além de seu caráter sobrenatural, duas outras características: a letalidade e a repulsa. Buscando manter os paralelos com a teoria de Carroll, é importante verificar se tais características também funcionariam como elementos necessários e distintivos das ameaças de Terror.

Enquanto a repulsa, por estar diretamente ligada à própria biologia monstruosa, mostrar-se-á mais complexa de se analisar no Terror, a letalidade parece ser uma característica facilmente observada nas obras do gênero. Não há nada inerente à construção do

monstro de horror que o torne necessariamente mais letal que um ser humano, nem em eficácia, nem em quantidade.

Drácula e a criatura de Frankenstein, ambos monstros de Horror, por mais que sejam letais, não parecem matar mais, nem de forma mais cruel do que muitos humanos do Terror. O pequeno Niles Perry, de *A inocente face do terror*, por sua vez, consegue, ainda criança, ser responsável pela (suposta) morte do próprio pai, de um primo, de uma vizinha idosa, de um bebê e quase da própria mãe – fato que o torna, pelo menos, tão letal quanto qualquer um dos exemplos anteriores.

Pode-se, porém, argumentar que, em alguns casos, os monstros de Horror detêm poderes para aniquilar multidões ou mesmo a própria humanidade, como no caso das deidades lovecraftianas. Tal letalidade, contudo, pode também ser encontrada em mãos humanas, como podemos notar em obras como *The Day After* (1983), de Jason Robards, que explora a possibilidade de uma guerra nuclear entre os EUA e a União Soviética durante a guerra fria. Em seu ápice, no momento em que as ogivas caem sobre solo americano, levantando os típicos cogumelos de fogo e fumaça, a obra é capaz de mostrar o aniquilador poder que o ser humano é capaz de alcançar.

Tal letalidade, assim como no Horror, pode combinar o perigo da morte com outras ameaças igualmente efetivas na produção de um efeito de medo como: uma ameaça moral, através de estupro, vícios ou corrupção (*Frenesi*); uma ameaça psicológica, muitas vezes decorrente de longos períodos de tortura ou de grandes choques (*A tortura do medo*, “O poço e o pêndulo”); ou mesmo uma ameaça econômica, geralmente vista em obras que envolvem roubos ou sequestros (*O quarto do pânico* (2002), de David Fincher).

Se os paralelos entre Horror e Terror são claros no que diz respeito à letalidade, a repulsa presente nos monstros não encontrará tão simples equivalência nas personagens do Terror. Mesmo os monstros cuja aparência em muito se assemelha à humana, mantêm, no Horror, algo de repugnante. Drácula, ao início da narrativa, ainda não se revela como explicitamente um ser sobrenatural, e poderia ser encarado apenas como um senhor excêntrico e recluso. Contudo, seu toque provoca arrepio em Harker e seu hálito estimula no jovem inglês uma profunda sensação de náusea. Em *O médico e o monstro* (1886), Hyde, mesmo que seja visto apenas como um ser humano pelos demais, é capaz de inspirar uma repugnância indescritível, uma espécie de aura monstruosa:

– Não é fácil descrever. Tinha algo de falso na aparência, muito de desagradável, alguma coisa de profundamente odioso. Nunca vi homem tão antipático, nem sei bem dizer a razão. Parecia ser vítima de alguma deformação: era a sensação que dava, ainda que não possa especificar em que parte do corpo. Uma figura

extraordinária, e, no entanto, não sei precisar de que maneira. (STEVENS, 2012, p. 20-1)

Nada impediria, inicialmente, que as ameaças do Terror emanassem de modo semelhante a essa repugnância menos gráfica, mas ainda sim sensível, inspirada por Hyde. Não obstante, são poucas as obras que atribuem esse tipo de repulsa às personagens. Muitas obras de Terror acabam, de fato, utilizando caracterizações que se opõem diretamente à repulsa, descrevendo suas personagens como indivíduos agradáveis, cidadãos exemplares. É o caso de Bates, Niles Perry e Robert Rusk: Bates, no romance um inofensivo gordo de óculos, cativa Mary de imediato com sua simpatia; O pequeno Perry, por ser uma criança, fica a salvo – até o fim do filme – de qualquer acusação ou suspeita com exceção de suas vítimas e de sua *babushka*; e Rusk, em sua primeira aparição, se empenha de tal maneira para tentar ajudar Blaney que é difícil pensar em uma alma tão caridosa como uma ameaça.

Salvo em alguns casos específicos em que um personagem de Terror pode ser explicitamente repulsivo – como *Leatherface* de *O massacre da serra elétrica* (1974), de Tobe Hooper –, a repugnância fisiológica sentida pelas vítimas dos monstros não é encontrada no Terror. Mesmo em cenas que podem gerar uma profunda repulsa, como o estupro de Ms. Blaney em *Frenesi*, a vítima não experimenta uma repugnância física por Rusk, ou seja, não sente nojo por alguma anormalidade fisiológica de seu corpo, e sim por seus atos – tentar estuprá-la – e por sua moral deturpada – seu prazer pelo sexo forçado.

Diante disso, podemos afirmar que, a repulsa, quando pensada apenas como o efeito gerado nos protagonistas e no público pela fisiologia do monstro, não é uma característica típica das ameaças humanas do Terror. Contudo, o efeito de repugnância não deixa de estar presente e de ser usual no gênero. Ele aparece através dos atos dessas personagens, principalmente em obras que utilizam da chamada estética *gore*, que se caracteriza pela exploração extrema de imagens de sangue, vísceras, cenas de tortura e assassinatos brutais etc.

Propomos, porém, pensar na repulsa do Horror não apenas por seu efeito, mas por uma de suas funções na narrativa: criar uma metáfora visual para o perigo que o monstro significa, ou seja, sintetizar em sua morfologia o mal que representa. Se tal hipótese parece aceitável, poderíamos pensar que a repugnância sentida por Harker em *Drácula* ou emanada por Hyde em *O médico e o monstro* seriam também formas da narrativa indicar a ameaça encerrada naquelas personagens.

Assim, no Terror, a ausência de uma aparência repugnante para apresentar o mal daria espaço para outro tipo de estratégia de exposição da ameaça: a **repulsa social**. Em *O albergue*

(2005), por exemplo, o contraste entre ambiente e personagens do início do filme, em Amsterdam, e a segunda parte, na Eslováquia, cria um mal-estar nos personagens. Na pequena cidade do interior europeu, mesmo as crianças são hostis, atacando e extorquindo os turistas que encontram. Não é preciso, contudo, tal grau de distanciamento cultural para criar essa repulsa: em *O massacre da serra elétrica* (1974), por mais que todos os personagens vivam nos EUA, o simples deslocamento dos protagonistas, membros de uma elite urbanizada, para o interior do país é suficiente para ressaltar as diferenças e produzir medo. Ao dar carona para um jovem da região, os protagonistas são expostos a uma outra realidade social. Tanto a história de vida quanto as ações do jovem aterrorizam os personagens, contato que culmina em um ataque com navalha a um dos protagonistas. Em *Laranja Mecânica* não há sequer uma distância espacial, o confronto de culturas se dá entre a população e uma juventude inglesa corrompida e violenta, que estupra, rouba e mata por diversão.

No Terror, contudo, essa estratégia não é uma regra. O gênero divide-se entre obras que exploram a ameaça oculta representada pelos psicopatas e obras que exploram o medo decorrente de preconceitos e juízos sociais. Mesmo que não seja uma constante, porém, essa característica é fundamental para entender o Terror, uma vez que mesmo a construção do psicopata está relacionada aos problemas de demarcação social do medo.

Frenesi é uma obra ideal para sintetizar ambos os processos de construção da ameaça humana. De um lado está Robert Rusk, o *serial killer* da história. Ele é um próspero comerciante de frutas, bonito, agradável, bem vestido e familiar. Do outro, Blaney, o principal suspeito dos assassinatos cometidos por Rusk. Pobre, é demitido do bar em que trabalhava, acusado de beber sem pagar. Anda com roupas velhas e é antipático, passional e agressivo. Além disso, por ser divorciado, representa uma oposição direta ao caráter familiar de Rusk.

Explorando a tensão entre o inocente suspeito e o assassino acima de qualquer suspeita, a obra é capaz de amedrontar através das duas personagens de formas distintas. Rusk serve, nessa dicotomia, como o arquétipo do mal oculto, em que se incluem principalmente os psicopatas, *serial killers* ou cidadãos que, em acessos de loucura, acabam cometendo um crime (como em “O coração delator”). No próprio filme Hitchcock faz questão de delinear esse modelo através de conversa entre duas personagens coadjuvantes: segundo eles, o perfil de um *serial killer* é o do cidadão que aparenta ser ordinário e até agradável, mas que esconde a mentalidade de uma criança perigosa, podendo tornar-se, através de sua conduta, desumano.

Nesse tipo de personagem, o elemento que o torna aterrorizante é justamente o oposto à repulsa: a capacidade de camuflar-se entre os cidadãos comuns. Sem nenhuma característica que os delate como figuras ameaçadoras, acabam por instaurar estados paranoicos na

população. Uma vez que a natureza de tais personagens é descoberta, é comum que os protagonistas sintam repulsa por sua condição.

Blaney, por sua vez, representa o arquétipo do mal manifesto, em que se incluem as ameaças socialmente demarcadas: seja economicamente, em que os pobres são vistos como uma ameaça aos ricos; culturalmente, em que os estrangeiros são vistos como uma ameaça a uma comunidade estável; psicologicamente, em que pessoas com psicopatologias perceptíveis são vistas como uma ameaça aos sãos; ou mesmo politicamente, em que membros de ideologias diferentes são considerados ameaçadores por suas ideias.

Diferentemente do horror, porém, em que há uma clara correspondência entre forma e intenção – o fato do monstro ser repugnante já indica que ele é uma ameaça –, no Terror, a repulsa social leva sempre consigo certo grau de preconceito, fator bem trabalhado no filme de Hitchcock. Ainda que esse efeito acabe tornando aterrorizante um grupo social como um todo, nem todos seus indivíduos serão, de fato, perigosos. Blaney, pobre, antipático e violento, é o culpado perfeito para os crimes cometidos na narrativa, e, até certo momento, o público é levado a temer que ele mate sua ex-mulher. Não obstante, quando Rusk é revelado para o público como verdadeiro assassino, o medo que se dirigia a Blaney se transforma em simpatia e Hitchcock nos faz acompanhar, até as últimas consequências, os problemas que a repulsa social acaba gerando.

Por mais que a repugnância do Horror e a repulsa social do Terror sejam distintas sob diversos aspectos, ambas podem ser relacionadas a uma mesma base teórica. Carroll, como vimos, recorre às ideias de Mary Douglas em *Pureza e perigo* para evitar a arbitrariedade na identificação de elementos repulsivos. Dessa forma, encontra nas noções de **impureza** uma base estrutural para definir a morfologia do monstro de Horror. Da mesma forma, vê-se, aqui, uma necessidade de melhor fundamentar e entender a ideia de repulsa social apresentada. Para isso, partindo da mesma obra de Douglas, Zygmunt Bauman nos oferece, em *Mal-estar na pós-modernidade* uma interessante aplicação da noção de impureza relacionada com o próprio homem.

1.3.3 O estranho

Mary Douglas, ao trabalhar a ideia de impureza em sua obra, é bem abrangente nas aplicações do conceito, indo de esquemas classificatórios de comunidades primitivas a

reflexões sobre o tema na religião e na sexualidade. Carroll, preocupado com a constituição **física** dos monstros de Horror, aproxima-se mais dos casos concretos, como o estudo feito por Douglas das abominações de Levíticos. Já Bauman, cuja obra trata de problemas inerentes ao homem pós-moderno, centra sua atenção nas relações entre a ideia de impureza e o próprio ser humano.

A impureza, segundo as ideias de Douglas, não é um atributo próprio da natureza. Não há, fora do campo de ação do homem, nada puro ou impuro. Para ela, fora dos sistemas de sentido humanos, não se pode classificar um corpo em decomposição como sujo e uma fonte de água como limpa. Para surgir a ideia de pureza, é preciso, antes, uma ordem preestabelecida que determine o lugar das coisas no mundo. A pureza, então, será o atributo que indicará que determinado elemento está no local designado por essa ordem.

Bauman ilustra a relatividade dessa noção de pureza afirmando que o mais lustroso dos sapatos, se colocado sobre a mesa de jantar, seria visto como um objeto sujo. Da mesma forma, uma omelete, que na mesa de jantar é um alimento puro a ser consumido, se colocado em cima do travesseiro de dormir criaria uma mancha desagradável. Tais objetos, ainda que fora de seu lugar, não são ameaças à ordem, uma vez que temos capacidade de devolvê-los à ordem. Em um mundo em que mesmo o lixo tem um lugar predeterminado e uma rotina de purificação, existem, contudo, certos elementos para os quais não há um lugar previamente designado:

Elas controlam a sua própria localização, zombam, assim, dos esforços dos que procuram a pureza “para colocarem as coisas em seu lugar” e, afinal, revelam a incurável fraqueza e instabilidade de todas as acomodações. (BAUMAN, 1998, p.15)

Bauman inclui nessa categoria sem local definido tanto animais nocivos – baratas, moscas, ratos etc. – quanto germes e bactérias, elementos que normalmente tentamos eliminar através dos mais diversos processos de higiene – dedetizações, aplicação de pesticidas, uso de desinfetantes etc. –, justamente por nossa incapacidade de confiná-los. Nada disso nos parece algo fora do normal, uma vez que tais rotinas de higiene fazem parte de nosso cotidiano. O problema surge quando um elemento particularmente complexo é inserido na lógica da transgressão irremediável da ordem, o homem:

Não é de surpreender que as pessoas do lugar, em toda a parte e em todos os tempos, em seus frenéticos esforços de separar, confinar, exilar ou destruir os estranhos, comparassem os objetos de suas diligências aos animais nocivos e às bactérias. Não é de surpreender, tampouco, que comparassem o significado de sua ação a rotinas higiênicas; combateram os “estranhos”, convencidos de que protegiam a saúde contra os portadores da doença. (p.19)

Estranho é o termo utilizado por Bauman para descrever o indivíduo que é estigmatizado como impuro dentro de determinada sociedade, seguindo critérios que variam à medida que variam, também, as noções de ordem de cada comunidade. Os casos específicos são incontáveis, mas há certas demarcações da noção de estranho que Bauman ressalta como particularmente problemáticas em determinadas épocas da sociedade ocidental.

Para Bauman, a principal figuração do estranho em comunidades pré-modernas se encontrava no estrangeiro. Nessas comunidades, a estrutura social simples e o número reduzido de habitantes inibiam o surgimento interno de estranhos. Mesmo figuras tipicamente transgressoras da ordem, como criminosos, loucos ou mendigos estavam ao alcance da ordem – ladrões menores poderiam receber punições exemplares, mendigos poderiam ser auxiliados pela igreja ou por outros cidadãos e loucos poderiam ser mantidos com a própria família. Por outro lado, justamente por sua organização social simples – muitas vezes baseada em convenções partilhadas na própria comunidade e não impostas artificialmente pelo estado – a chegada de um estranho tinha:

(...) o impacto de um terremoto... O estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária. Ele vem de longe; não partilha as suposições locais – e, desse modo, “torna-se essencialmente o homem que deve colocar em questão quase tudo o que parece ser inquestionável para os membros do grupo abordado”. (BAUMAN, 1998, p.19)

Podemos encontrar esse tipo de estranho ainda hoje, tanto em cidades do interior, que, longe do cosmopolitismo da metrópole, mantêm uma estrutura social relativamente simples. Ao observarmos o interior dos EUA ou mesmo do Brasil, notaremos, ainda, os resquícios dessa forma de organização social, em que as convenções internas ganham predominância em relação ao poder estatal.

A representação mais comum do estranho estrangeiro na ficção de Terror se encontra, porém, na figura do imigrante. Mesmo em áreas de grande cosmopolitismo, como Nova Iorque, a formação de guetos étnicos é comum e frequentemente vista como sinônimo de criminalidade e medo. Esse tipo de estranho é amplamente explorado nas obras que tematizam o crime organizado americano, a *gangster fiction*, em que italianos, latino-americanos, irlandeses, chineses etc. são representados como uma ameaça à ordem da cidade.

Chegando à modernidade, diante da crescente multiplicação das diferenças, em um mundo “notoriamente instável e constante apenas em sua hostilidade a qualquer coisa constante” (p.21) inicia-se o período em que o estranho é tratado como um problema de ordem política e há um esforço totalitário em sua remoção. As grandes ideologias desse período são marcadas por uma visão utópica da sociedade, em que:

(...) o mundo perfeito seria um que permanecesse para sempre idêntico a si mesmo, um mundo em que a sabedoria hoje aprendida permaneceria sábia amanhã e depois de amanhã, e em que as habilidades adquiridas pela vida conservariam sua utilidade para sempre. O mundo retratado nas utopias eram também, pelo que se esperava, um mundo transparente – em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada “fora do lugar”; um mundo sem “sujeira”; um mundo sem estranhos. (p.21)

Bauman destaca dois grandes exemplos de como o esforço para a eliminação completa dos estranhos teve consequências aterrorizantes:

O nazismo e o comunismo primaram por impelir a tendência totalitária a seu extremo radical – o primeiro, condensando a complexidade do problema da “pureza”, em sua forma moderna, no da pureza da raça, o segundo no da pureza de classe (p.22).

Na ficção de Terror, a questão do estranho como parte de um programa político pode ser visto em distopias como *1984* e *Laranja Mecânica*. Na sociedade controlada pelo Grande Irmão, a Polícia do Pensamento era responsável pela manutenção da ordem através da repressão ideológica, enquanto na Inglaterra distópica de Burgess, o Tratamento Ludovico aspirava eliminar a violência da sociedade através da lavagem cerebral.

É interessante, porém, notar que nessas obras, vemos ocorrer uma curiosa mudança de papéis. O Estado, nas obras de Terror, geralmente é responsável por tentar restaurar a ordem destruída pela chegada do estranho. Através da polícia, braço armado da ordem estatal, a sociedade é capaz de perseguir, capturar e punir os indivíduos que ameaçam a segurança dos cidadãos. Não obstante, quando o Estado extrapola certos limites para alcançar seus objetivos, torna-se, ele próprio, uma ameaça igual ou maior do que os estranhos que tenta combater. Se a gangue de Alex representa um perigo no livro, o sistema penal e a comunidade científica são igualmente ameaçadores. Em *1984*, na tentativa de evitar qualquer ameaça a ordem, o Estado:

(...) gera sempre novos alvos, “aperfeiçoados”, de pureza e a cada novo alvo ficam de fora novas categorias de “sujeira” – uma sujeira desconhecida e sem precedentes. Aparece uma nova condição, em que até as coisas comuns e tediosamente familiares podem converter-se em sujeira, em pouco tempo ou sem se dar por isso. (BAUMAN, 1998, p.20)

Bauman entende que a percepção da ineficácia do extremismo na eliminação dos estranhos combinada à progressiva substituição da “guerra do atrito empreendida contra a tradição” (p.22) por um “interesse *sui generis* conferido à diversificação persistente, à determinação, à ‘desordem’ do mundo” (p.22) caracteriza a transição ao período pós-moderno. Se, na modernidade, a ordem estabelecida era ameaçada por uma busca de novas e melhores formas de organização, a pós-modernidade busca destituir-se de qualquer noção fixa de ordem.

Tanto o fracasso dos Estados totalitários modernos quanto o crescente desprezo pelas ordens estáveis poderia nos levar a pensar que a própria noção de Estranho estaria fadada à extinção. O poder de estigmatizar, porém, apenas foi descentralizado, das mãos do Estado para as mãos do Mercado. Nesse novo sistema, desregulamentado e privatizado, em que os indivíduos podem “vestir e despir identidades” (p.23), alçam-se duas ameaças de impureza: por um lado, a abundância de identidades e a conseqüente impossibilidade de delimitações estáveis criam um estado de paranoia, em que qualquer cidadão se torna potencialmente um estranho; e, por outro, a ausência de identidades – e de voz, de espaço, de poder – daquele que não pode participar do jogo consumista tornará grupos socioeconomicamente marginais o principal foco da formação de estranhos na pós-modernidade.

Essas duas fontes de impurezas, como veremos, podem ser diretamente relacionadas com os dois arquétipos do mal trabalhados por Hitchcock em *Frenesi*: a ameaça oculta, encontrada no psicopata representado por Rusk; e a ameaça manifesta, encontrada no criminoso marginal representado por Blaney.

As sociedades mais devotas ao consumismo, aqueles em que o projeto capitalista triunfou com maior eficácia, são as sociedades em que mais se prolifera a paranoia entre os cidadãos. Não por acaso, os EUA, maior centro consumista do mundo, são tão pródigos em ficções de psicopatas. Nessas sociedades:

[a]s diferenças se amontoam umas sobre as outras, distinções anteriormente não consideradas relevantes para o esquema global das coisas e portanto invisíveis agora se impõem à tela do *Lebenswelt*. Diferenças outrora consagradas como não-negociáveis são lançadas inesperadamente no *melting-pot* ou se tornam objetos de disputa. Quadros de competição se sobrepõem ou colidem, excluindo toda oportunidade de um mapa de levantamento topográfico “oficial” e universalmente aglutinante. No entanto, uma vez que cada esquema de pureza gera sua própria sujeira e cada ordem gera seus próprios estranhos, preparando o estranho à sua própria semelhança e medida – o estranho, agora, é tão resistente à fixação como ao próprio espaço social: “L’Autre se révèle *multiple*, localisable partout, changeant selon les circonstances.” (BAUMAN, 1998, p.23)

O principal resultado dessa fluidez do estranho é o enfraquecimento ou desaparecimento de uma sensação de segurança da vida diária. Uma vez que qualquer indivíduo pode tornar-se, de uma hora para outra, um estranho, todos são vistos como ameaças potenciais. Bauman retoma esse problema com mais detalhamento em *Medo Líquido*. Para ele, o grande temor da sociedade pós-moderna não tem foco, pois não há inimigo claro contra o qual se possa lutar:

A confiança está em dificuldades no momento em que tomamos conhecimento de que o mal pode estar oculto em *qualquer lugar*, que ele não se destaca na multidão, não portas marcas distintivas nem carteira de identidade; e que todos podem estar a seu serviço, ser seus reservistas em licença temporária ou seus potenciais recrutas. (BAUMAN, 2008, p.91)

Bauman afirma, ainda, que, hoje, justamente no ápice do desenvolvimento tecnológico da segurança, tememos mais do que em qualquer outra época. Sem mais poder confiar naqueles que estão a nossa volta, vivemos a mercê de um mal oculto que pode manifestar-se nos lugares que menos esperamos.

A grande personificação do estranho disperso e indetectável na ficção de Terror é o psicopata. Ele surge como concretização do medo de que nossos sentidos, nossas intuições e nossos meios de detecção e segurança não deem conta de nos proteger do mal. Nesse mundo, nem mesmo crianças podem ser consideradas boas, como vemos em *A inocente face do terror*, de Tryon.

Não obstante, para Bauman, mesmo diante de toda a fluidez dos estigmas sociais, a sociedade pós-moderna ainda demarca e tenta eliminar um tipo particular de estranho:

Uma vez que o critério de pureza (do mundo pós-moderno) é a aptidão de participar do jogo consumista, os deixados fora como um “problema”, como a “sujeira” que precisa ser removida, são *consumidores falhos* – pessoas incapazes de responder aos atrativos do mercado consumidor porque lhes faltam recursos requeridos, pessoas incapazes de ser “indivíduos livres” conforme o senso de “liberdade” definido em função do poder de escolha do consumidor. São eles os novos “impuros”, que não se ajustam ao novo esquema de pureza. (BAUMAN, 2008, p.24)

Na modernidade, Bauman ressalta que os revolucionários eram vistos como a mais inquietante impureza da sociedade. Mas sua ameaça não residia no fato de negarem os ideais modernos, mas, pelo contrário, os revolucionários eram os devotos mais fanáticos da própria modernidade: não pretendiam eliminar os governos totalitários, apenas substituí-los por seus próprios projetos extremistas de pureza.

Da mesma forma, no mundo pós-moderno, o estranho mais temido é aquele que, alheio ao mundo do consumo, fará de tudo para alcançá-lo:

A mais odiosa impureza da versão pós-moderna da pureza não são os revolucionários, mas aqueles que ou desrespeitam a lei, ou fazem a lei com suas próprias mãos – assaltantes, gatunos, ladrões de carro e furtadores de loja, assim como seus *alter egos* – os grupos de punição sumária e os terroristas. Novamente, eles não são mais do que entusiastas da pós-modernidade, aprendizes vorazes e devotos crentes da revelação pós-moderna, ávidos por levar as receitas de vida sugeridas por aquela lição até sua conclusão radical. (p.26)

Na ficção de Terror, os criminosos marginalizados social e economicamente assumirão papéis de destaque. Ainda que outros criminosos, como ladrões e prostitutas, colaborem para a construção do medo na obra, são os extremistas, aqueles capazes de matar que realmente se concretizam como ameaças manifestas no gênero. É o caso, por exemplo, de *A sangue frio* (1965), de Truman Capote ou *Onde os fracos não tem vez* (2007), dos irmãos Cohen. Em ambos os casos, as ameaças fogem do *topos* norte-americano do *serial killer* e trabalham com criminosos que matam por dinheiro.

As reflexões de Bauman são úteis para a compreensão do problema da repulsa mesmo em obras cujas personagens ameaçadoras são indistinguíveis dos demais indivíduos – geralmente histórias centradas em psicopatas. Em tais narrativas, como foi possível demonstrar, o medo se torna disperso, uma vez que todo cidadão passa a ser um perigo em potencial. A repulsa, que nas demais obras é produzida por grupos demarcados socialmente – criminosos, pobres, estrangeiros, revolucionários etc. –, passa a ser transmitida pelo ser humano de forma geral, criando uma atmosfera de paranoia e insegurança.

Estabelecidas as equivalências entre as características formadoras do monstro nas obras de Horror e das figuras desumanas do Terror, encerra-se a descrição estrutural do gênero. Pode-se, assim, resumir a categoria do Terror como aquela centrada em estranhos letais que, através de atos que abalam as convicções na moral humana, inspiram medo tanto em certos personagens quanto no público receptor da obra.

Por mais que esta análise do gênero seja sintética, ainda é preciso, seguindo o modelo de Carroll, observar as peculiaridades do Terror em relação à produção de seus medos. No capítulo “Metafísica e horror ou o relacionamento com as ficções”, Carroll se dedica a explorar o gritante paradoxo de temermos algo que sabemos não ser real. Em sua crítica à teoria da ilusão, afirma:

Evidentemente, uma objeção ainda mais profunda às teorias da ilusão da resposta do público é a de que o tipo de ilusões postuladas é tal que destruiria a própria possibilidade de apreciarmos ficções em geral e ficções de horror em particular. Ou seja, se quando lemos ou vemos ficções chegássemos a nos convencer, ainda que por ilusão, de que lobisomens realmente existem próximos a nós, seria difícil continuar a saborear a história. Iríamos querer tomar algumas medidas práticas para proteger nossa vida e a de nossos entes queridos. Uma condição real da existência de uma instituição de ficção da qual tiramos diversão e prazer é a de sabermos que as pessoas e os acontecimentos não são reais. Obviamente, no caso do horror, não poderíamos estar seguros em nosso desfrute do espetáculo se acreditássemos em sua realidade. Se a teoria da ilusão fosse verdadeira, o horror seria amedrontador demais para todos, exceto para os heróis, os masoquistas consumados e os matadores profissionais de vampiros. (CARROLL, 1999, p.98-99)

O argumento é eficaz em relação ao Horror, mas problemático se tentássemos aplicá-lo ao Terror. Não parece haver uma tão clara consciência de segurança e distância da realidade na recepção de romances de *serial killer*, por exemplo. Por mais que tenhamos consciência de que, no momento da leitura, não somos nós as vítimas das ameaças, tais obras nos relembram a todo momento que há psicopatas no mundo real e que estamos passíveis de nos tornarmos vítimas suas a qualquer momento.

Se no Horror, uma das grandes questões sobre a recepção se centra na discrepância entre a realidade em que vivemos e os objetos que tememos, no Terror, será justamente a paridade entre ficção e realidade o alvo de nossos questionamentos. Como é possível que

indivíduos e ações tão intoleráveis no mundo real possam causar deleite quando experimentados na ficção?

1.3.4 Terror e recepção

Ao lidar com os problemas da recepção, a principal preocupação de Carroll foi a de tentar solucionar o paradoxo do Horror, que questiona como é possível que um público, tendo em mente o caráter ficcional de uma obra, se deixe **verdadeiramente** horrorizar por ela. Para tentar resolver esse paradoxo, Carroll propõe a teoria do pensamento, na qual afirma que é possível que sejamos afetados pelos conteúdos de nossas ideias. Para exemplificar sua proposta, Carroll diz que, diante de um abismo, poderíamos imaginar, mesmo que por alguns instantes, nossa própria queda, gerando em nós mesmos um temor momentâneo, um calafrio. Esse medo, porém, é controlado por nossa convicção de segurança. Se houvesse, de fato, chance de queda, não sentiríamos apenas o calafrio que essa ideia geralmente causa, mas um verdadeiro desespero por nossa vida.

Para lidar com os problemas específicos do Terror, seria necessário adaptar essa analogia, substituindo a borda segura da qual imaginamos nossa queda por algo mais instável: ao cruzarmos uma velha ponte de madeira, podemos igualmente pensar na ideia de queda. Nesse caso, porém, há, de fato, uma chance da queda em si. A improbabilidade dessa chance, contudo, faz com que o prazer obtido pelo suspense da passagem seja superior à sensação de medo pela possibilidade da queda.

Tentaremos, aqui, defender a ideia de que o Terror, tal como ocorre no exemplo da ponte, joga não com a proposta plenamente hipotética do risco, como o Horror, mas com exploração da proximidade entre as ameaças e o público. Na narrativa de Terror, o prazer oriundo da representação de objetos e atos insuportáveis no mundo real seria fruto da tensão entre a segurança proporcionada pela ficção e a plena possibilidade de que o próprio leitor se torne uma vítima no mundo real.

Muitas vezes, essa tensão pende mais para o lado do distanciamento do que para o lado dos riscos reais, como ocorre nas obras de Terror que flertam com a ficção científica, como *1984* e *Laranja Mecânica*. O fato de ambas se passarem em um futuro distópico pode servir de alívio ao leitor, uma vez que claramente o mundo de Alex, em *Laranja Mecânica*, ou o de Winston Smith, em *1984*, não são idênticos ao nosso. Podemos ir além e afirmar que o

mundo representado em tais obras é ainda mais distante do nosso do que aquele encontrado em diversas obras de Horror, cuja única diferença para o mundo real é a presença do monstro.

Ao levarmos em conta, porém, as ameaças representadas nas distopias mencionadas, veremos que há pouca diferença entre elas e as ameaças próprias de nossa realidade. O ambiente futurista influencia muito pouco na representação dos perigos nessas obras – não é preciso muita abstração para reconhecer as alegorias do texto –, que são típicos do mundo real: gangues violentas, regimes opressores, sistemas carcerários abusivos e tortura institucionalizada. Se substituíssemos a Oceania de Orwell pela U.R.S.S. e o *IngSoc* pelo comunismo, os efeitos de Terror causados no público se manteriam inalterados.

Esse maior distanciamento pode ser visto também, ainda que em menor grau, nas obras que focalizam *serial killers*, em que a verossimilhança externa pode ser comprometida em prol da construção de uma personagem ficcional mais atrativo para o público. Carroll percebeu esse processo em seu artigo “Horror and Humor”, ao aproximar o assassino, por sua excepcionalidade, o psicopata do monstro:

(...) os assassinos psicopatas encontrados nas ficções populares do gênero não são exatamente o tipo que a psicologia contemporânea estuda, mas são, na verdade, criaturas de ficção científica, embora nesses casos nós lidemos com ficções científicas da mente e não do corpo⁶ (CARROLL, 1999, p.148. Tradução nossa).

Personagens como Hannibal Lecter de *O silêncio dos inocentes* (1991) seriam, assim, extrapolações ficcionais dos reais psicopatas. Hannibal é terrivelmente sedutor, quase onisciente e de uma maldade satânica, atributos que Carroll não consegue enxergar como possíveis em um real psicopata. Apesar de aventar essa possibilidade, ele não se sente seguro em enquadrar tais psicopatas dentro do gênero de Horror. Carroll parece intuir que as personagens assassinas nessas histórias são, de certa forma, contaminadas pela mesma excepcionalidade que forma os monstros, ainda que em menor grau.

A perspectiva da crítica canadense Nicola Nixon pode complementar essa característica que Carroll intui em seu artigo. Nixon defende que a partir dos anos 80 houve uma ascensão da ameaça humana como figura central da ficção de medo (Cf. NIXON, 1998). As histórias baseadas nesse novo paradigma do mal eram, em sua maior parte, vendidas como histórias reais, os chamados *true-crime books*. Nixon, porém, percebe que, ao adaptar as histórias reais dos crimes que chocavam os EUA, seus autores se deparavam com um obstáculo de difícil transposição: enquanto o resultado dos crimes era suficientemente atrativo

⁶ O trecho correspondente na tradução é: “(...) the psycho-killers one encounters in the relevant popular fictions are not really of the sort countenanced by contemporary psychology, but are actually creatures of science fiction, though in these cases we are dealing with science fictions of the mind, not the body.”

e surpreendente para manter o interesse pela narrativa, os assassinos que os cometiam mostravam-se indivíduos ordinários com motivos, muitas vezes, banais.

Os psicopatas, argumenta Nixon, são muito menos interessantes no mundo real do que na ficção, e seu *modus operandi* não responde à genialidade dos *serial killers* ficcionais. Para contornar esse problema, os autores de literatura de crime utilizaram certas “soluções literárias⁷” (NIXON, 1998, p.223), articulando clichês e metáforas próprias do Gótico Vitoriano em suas narrativas. Dessa forma, transferem-se aos assassinos das *true-crimes narratives* as principais características dos típicos monstros do XIX:

O torturado Roderick Usher, de Poe, o monomaniaco, mas lúcido, Ahab, de Melville, a respeitabilíssima governanta e sempre juvenil Grace Brissenden, de Henry James, o urbano Conde Drácula, de Stoker e o induzido Dr. Jekyll, todos ocultam a possibilidade do horror e da loucura sob sua beleza, charme ou carisma, todos oferecem o potencial para um estranho sobrenatural ou para uma monstruosa transcendência do ordinário, e todos ocupam a posição superior na hierarquia de agressor e vítima⁸ (NIXON, 1998, p.224. Tradução nossa).

Por mais que tais alterações sejam feitas visando à ampliação do prazer de leitura, podemos ver nessa alteração, também, uma estratégia de amenização do real. Ao aproximar essas personagens assassinas dos estereótipos góticos e, com isso, dos clássicos monstros de Horror, confere-se a elas certa excepcionalidade. Tal procedimento torna-as, por um lado, mais horrorizantes, mas, por outro, menos aterrorizantes.

Podemos ver o efeito contrário a essa amenização causada pelos traços góticos em *Psicopata Americano* (1991), de Bret Easton Ellis, que, ao expor a apatia e crueldade desmotivada de Patrick Bateman, aproxima-se demasiadamente da realidade, chocando e causando indignação, como a própria Nixon reconhece.

Voltando aos casos tradicionais, podemos associar a essa amenização de realidade a popularidade das obras de *serial killer* dentro do Terror. As narrativas de psicopatas, somadas às características góticas, parecem haver encontrado a medida certa para agradar ao grande público. Ainda assim, o medo inspirado pela realidade, por mais que suavizado, não se dissipa nessas histórias. Mesmo que consideremos Hannibal uma personagem em certa medida extraordinária e tenhamos em mente a excepcionalidade dos eventos que o envolvem, não deixaremos de relacioná-lo aos medos reais envolvendo assassinos seriais. Diferentemente do que ocorre com o Horror, em que podemos nos reconfortar na convicção da completa

⁷ O trecho correspondente na tradução é: “literary Solutions”.

⁸ O trecho correspondente na tradução é: “Poe’s tortured Roderick Usher, Melville’s monomaniacal but lucid Ahab, Henry James’s ultrapropertarian governess and permanently youthful Grace Brissenden, Stoker’s urbane Count Dracula, and Stevenson’s driven Dr. Jekyll all conceal the possibility of horror and madness beneath their beauty, charm, or charisma, all offer the potential for an uncanny supernatural or monstrous transcendence of the ordinary, and all occupy the upper position in the hierarchy of victimizer and victim.”

inexistência dos seus monstros, nessas obras, os personagens ainda apontam para um referencial que pode ser encontrado no mundo do público – ainda que muito alterado. Por mais que muitas dessas narrativas não sejam de fato representações estritas dos crimes, é aceitável que, após a leitura de um romance de *serial killer*, um indivíduo se sinta particularmente angustiado com a perspectiva de tornar-se, um dia, vítima de um assassino cruel.

Por mais que tenham precisado recorrer aos artifícios do Gótico, o próprio fato de tais histórias serem vendidas como representações diretas dos crimes reais remete a certa intenção de utilizar o contexto como forma de magnificar o medo na obra.

Vemos, assim, que, mesmo nos casos em que a verossimilhança externa é reduzida, as ameaças do Terror se relacionam diretamente com os medos próprios do mundo real. Caso tal proposição faça sentido, podemos ir além e afirmar que, enquanto no Horror há certo esforço em levar o leitor a se afastar do contexto externo e focar-se na realidade construída pela obra, o Terror centra seus esforços em apagar as diferenças entre o mundo da obra e o mundo real.

Em *A inocente face do terror* (1972), por exemplo, ainda que o filme não proclame sua inspiração em fatos reais, é possível ler, em um desenho feito por Niles, o nome Bruno Hauptmann, jardineiro alemão acusado do sequestro do bebê da família Lindbergh nos anos 30 nos EUA. No desfecho do filme, quando o jardineiro de origem alemã da família de Niles é culpado pelo desaparecimento do bebê assassinado pelo garoto, fica clara a conexão com a história de Hauptmann. Já em *Psicose* (1959), diversos aspectos de Norman Bates podem ser claramente associados a Ed Gein, um dos mais icônicos *serial killers* norte-americanos, preso apenas dois anos antes da publicação do livro de Bloch. Gein ainda serviu de inspiração direta para, pelo menos, dois outros psicopatas da ficção: *Leatherface*, em *O massacre da serra elétrica* (1974), e Buffalo Bill, em *Silêncio dos inocentes* (1991).

Uma consequência direta dessa proximidade entre ficção e realidade é o enfraquecimento do efeito catártico nas obras. Se voltarmos à ideia de prazer negativo de Burke, podemos perceber que o alívio gerado pela supressão do medo ao fim da obra, é muito mais efetivo no Horror. Ao terminar uma leitura de *Livros de Sangue*, o leitor pode sentir o alívio de se separar do ambiente povoado por criaturas bizarras que Clive Barker propõe. No Horror, o medo em geral se encerra ao fim do processo de assimilação da situação dos protagonistas. Em *Psicose*, por outro lado, o efeito é contrário: a obra poderia encerrar-se com a captura do assassino, mas se estende por dois capítulos, em um epílogo cuja função é apresentar o diagnóstico psiquiátrico de Bates. Reduzindo-o a um caso médico de psicopatia, o final da obra reforça a ideia de que o mundo real está povoado por outros Bates e que, a

qualquer momento, podemos ser vítimas deles. Diante desse pensamento, por mais que o leitor sinta certo alívio pelo encerramento da narrativa, resta, ainda, um temor que se relaciona não mais com a situação das personagens, mas com sua própria realidade.

Essa forma de medo que transborda os limites da ficção não faz parte dos efeitos próprios do Horror artístico. Por mais que Carroll, no último capítulo de sua obra, leve em conta certas relações do Horror com o contexto, os efeitos de Horror, em sua teoria, se encerram quando o público deixa de se entreter com os conteúdos de pensamento propostos por elas, não havendo a possibilidade de transposição entre o **horror artístico** e o **horror real**.

Não obstante, verifiquemos a seguinte situação: um leitor se prepara para ler um romance de Horror. Para melhorar sua experiência, espera por um dia que esteja sozinho em casa e, ao anoitecer, apaga a maioria das luzes. Durante sua leitura, ele reage exatamente de acordo com as expectativas de Carroll. Após o fim da obra, contudo, ao ir para a cama, continua, de alguma forma, sentindo medo. Ele checa mais de uma vez se a casa está trancada, se deita com os sentidos alerta e reage aos mínimos ruídos. Esse espectador não está mais simplesmente se entretendo com um conteúdo de pensamento, uma vez que toma atitudes reais para garantir sua segurança. O medo da ficção, de alguma forma, transmutou-se em um medo real.

Esse tipo de medo é mais problemático, uma vez que vai contra a racionalidade esperada por Carroll. Caso o espectador seja, nesse momento, questionado sobre suas crenças, continuará assumindo que monstros não existem. Contudo, seja por certa persistência dos conteúdos de pensamento, seja pelo estado fisiológico ainda ativo no público, um **medo latente** permanece agindo sobre ele.

A forma mais irracional e menos persistente desse efeito pode ser vista nos casos em que o medo latente é resultado de um abalo, mesmo que mínimo, nas certezas do público sobre a realidade, um resquício do Horror. Nesses casos, um indivíduo, ao terminar de ler um conto de Lovecraft, não necessariamente temeria uma invasão de Yog-Sothoth, mas poderia ter abaladas suas convicções de que a realidade está livre de tais monstros – o que poderia manifestar-se como medo de ir ao banheiro pela noite, por exemplo. Esse medo inspirado por obras sobrenaturais, ainda que persista para além do momento de leitura, se dissipa em pouco tempo. Em muitos casos, porém, essa sensação de insegurança acaba se associando a temores reais análogos às ameaças vistas na ficção, transformando o medo de monstros em medo de criminosos, doenças ou calamidades naturais.

Podemos articular o medo latente e o medo experimentado durante a recepção da obra com o par proposto por Stephen King, em *Dança Macabra: o terror⁹ explícito e o terror alegórico*. Para King, as histórias de medo são capazes de amedrontar de duas formas diferentes. Na superfície, semelhante ao descrito por Carroll, tais obras causariam seus efeitos através da própria narrativa. Subjacente a esse, porém, haveria um segundo nível que busca perpetuar seu efeito para além do instante de recepção, estimulando os medos mais profundos de seu público:

Nesse segundo nível, o trabalho de terror não é nada senão arte; ele alcança o estatuto de arte simplesmente porque está procurando alguma coisa para além do artístico, algo que precede a arte: está procurando pelo que eu chamaria de pontos de pressão fóbica. A boa história de terror vai se embrenhar no seu centro vital e encontrar a porta secreta para a sala que você acreditava que ninguém além de você conhecia (KING, 2012, p.16).

King aproxima esse efeito de uma função alegórica das obras de medo. Ele observa que nos anos 60 e, principalmente, nos 70 e 80, há uma forte exploração de pontos de pressão fóbica¹⁰ que afetam grandes parcelas do público:

Tais temores, que são muitas vezes políticos, econômicos e psicológicos, em vez de sobrenaturais, dão às boas obras de terror um interessante sentimento alegórico — e essa é uma forma de alegoria com a qual a maioria dos diretores de cinema parece estar familiarizada. Talvez porque saibam que, se a situação ficar feia, eles sempre podem trazer de volta a ideia do monstro saindo da escuridão (p. 16-7).

É importante ressaltar que mesmo os temores sobrenaturais são capazes de conter esse “sentimento alegórico” a que King se refere, atingindo pontos de pressão fóbica em maiores escalas. Jason Colavito (2008), em *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*, por exemplo, dedica sua obra a demonstrar como o gênero do Horror sempre manteve diálogo com seu contexto de produção. Através de seus estudos é possível ver que os “monstros saindo da escuridão” (p.17) também apontavam alegoricamente para temores próprios de suas épocas – como o Gótico em relação aos males do pensamento iluminista, o Gótico Vitoriano e o Darwinismo ou o Horror Cósmico e a ascensão dos regimes totalitários europeus.

Nem sempre, contudo, é fácil perceber a relação entre os monstros de horror e os pontos de pressão fóbica sociais que eles atingem. Com o passar do tempo, conforme nos

⁹ O uso de Terror nesse conceito não se enquadra nem no conceito que até então desenvolvemos nem no conceito que King desenvolve ao longo de sua obra, mas é apenas uma forma de se referir aos efeitos da ficção de medo de forma geral.

¹⁰ King entende como pontos de pressão fóbica (*phobic pressure points*) os medos mais propensos a serem desencadeados em determinado indivíduo ou grupo. Eles podem aparecer tanto no plano idiossincrático, em que aranhas, vermes ou o escuro podem ser pontos de pressão fóbicos para certos indivíduos, quanto no plano social, em que, diante de determinado contexto sócio-histórico, uma mesma ameaça pode se tornar um ponto de pressão fóbica de uma comunidade como um todo – o perigo nuclear durante a Guerra Fria, as ameaças cósmicas no início da exploração espacial, o terrorismo após o ataque às Torres Gêmeas etc.

afastamos dos contextos de produção de determinadas obras, temos menos acesso a informações muitas vezes cruciais para entender a forma como os medos ficcionais dialogaram com os medos reais. Quando King afirma que “nos últimos trinta anos o campo do terror tem sido frequentemente capaz de se sair melhor do que esses temores particulares.” (KING, 2012, p.16), podemos supor que tal perspectiva seja influenciada pela sua posição de leitor e crítico moderno. Assim, a criatura de *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley, que, hoje, perdeu muito de sua capacidade de representar os medos da sociedade, em seu contexto inicial de recepção apontada explicitamente para o crescente medo dos limites que a ciência de seu tempo ultrapassava.

Esse processo de representação dos medos de determinada cultura através dos monstros engendrados por ela é abordado por Jeffrey Jerome Cohen em “A cultura dos monstros: sete teses”. Para ele:

[o] monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante (COHEN, 2000, p.26-7).

A dificuldade de relacionar certas obras de Horror aos medos contextuais se dá, muitas vezes, justamente pela cristalização das metáforas, pela ausência de “hierofantes” (p.27) ou pela diminuição da capacidade de ler seus glifos. Distante de seu contexto inicial de produção, *Frankenstein* deixa de alcançar os pontos de pressão fóbica coletivos, restando apenas a possibilidade do horror produzido internamente pelas narrativas. Esse fenômeno torna mais clara a ideia de King de que, caso as alegorias falhem, ainda resta o “monstro saindo da escuridão” (KING, 2012, p.17), ou seja, por mais que o monstro seja capaz de gerar um temor alegórico, ele pode, também, causar medo por sua própria condição de elemento fundamental da narrativa de Horror – um artefato cuja função primordial é promover, no leitor, a experiência estética do medo.

Essa visão é complementar ao modelo de Carroll – caso o público tenha as informações necessárias para assimilar a situação dos protagonistas, seria possível temer por sua situação e sentir medo dos monstros sem, necessariamente, relacioná-los às ameaças reais que eles podem representar. Dessa forma, por mais que um leitor não seja capaz de relacionar a história de Shelley aos temores causados pela ciência descontrolada, ainda seria possível temer pela situação de Victor e horrorizar-se com a presença e as ações de sua criatura.

O Terror, por sua vez, é muito mais explícito em suas relações com a sociedade, mas, por isso, igualmente dependente dela para a produção de seus efeitos. Seguindo a proposta de Cohen, poderíamos dizer que, em vez de monstros metafóricos, as ameaças, no Terror, são metonímias dos perigos do mundo real: Norman Bates é uma síntese dos muitos psicopatas que podem ser encontrados nos EUA; o governo do Grande Irmão representa a ameaça dos governos totalitários; o mercado negro de *O albergue* sintetiza o tráfico humano ao redor do mundo. Se, por um lado, a relação direta com os medos reais facilita que as obras toquem os pontos de pressão fóbica do público, por outro, as mesmas obras são profundamente dependentes dessa relação para a produção de seus efeitos.

Por ser um gênero que explora os limites morais do próprio público, o Terror pode falhar tanto por estar aquém como estar além do tolerável para determinada sociedade. Se observarmos a representação contemporânea do mal humano em *torture porns*¹¹ como *Violência Gratuita* (1997), *Jogos Mortais* (2004) e *O albergue* (2005) ou, ainda, em romances de Terror como *Psicopata americano*, obras como *Psicose* podem ficar aquém das expectativas do público atual. Diante da banalidade da violência pós-moderna, os atos de Bates já não são capazes de chocar da mesma forma que seus pares contemporâneos fazem. Por mais que ainda possa ser reconhecido como uma personagem desumana, sua capacidade de aterrorizar foi ofuscada por ameaças próprias do século XXI¹².

Esse limite, contudo, pode, também, ser extrapolado. A recepção da ficção de medo requer, geralmente, uma postura algo sádica. Por mais que o público sinta compaixão ou tema pelo destino dos protagonistas das narrativas, consumir obras de horror e terror significa deleitar-se através do sofrimento alheio – ainda que quem sofra seja um personagem de ficção. No Terror, dada a proximidade com casos reais, essa postura já é naturalmente problemática, contornada, muitas vezes pelo próprio enredo. Muitas estratégias narrativas, como as observadas por Nixon, serviriam, assim, para legitimar a carnificina narrada. Diante, por exemplo, da apresentação de um passado traumático que redima o assassino ou de um fim

¹¹ Por ser um gênero contemporâneo ainda em formação, o uso do termo *Torture Porn* pela mídia e pelos críticos não aponta para um conjunto uniforme de características. Steve Jones, em *Torture Porn: popular horror after Saw*, opta por partir dos três aspectos mais utilizados pelo senso comum para conceituar o gênero: (a) *torture porns* são obras geralmente produzidas após 2003, (b) cujo foco é no sequestro, cativeiro e tortura das vítimas (física ou psicológica), e (c) vistas como pertencentes ao gênero de Horror. Posteriormente, Jones demonstra, ainda, como, em alguns casos, mesmo essas características precisam ser problematizadas, uma vez que há posturas que desassocia o *torture porn* do gênero de Horror; que o desancoram da contemporaneidade, inserindo obras como *O massacre da Serra Elétrica* (1974) no gênero; ou ainda posições que consideram o gênero como composto apenas por obras não sobrenaturais (Cf. JONES, 2013, p.8).

¹² Essa insuficiência se tornará ainda mais clara conforme exploremos, no próximo capítulo, a cronologia do Terror. Veremos, assim, como boa parte da literatura de Terror que se consumia juntamente com as obras de Horror perdeu sua capacidade de aterrorizar e foi esquecida enquanto os cânones do medo sobrenatural até hoje continuam circulando entre os leitores.

violento que o condene e elimine, o público tem uma sensação de que a ordem está sendo reestabelecida – ou mesmo de que há algum tipo de ordem¹³.

Quanto menos as obras de Terror apresentem ao público elementos que atenuem a impressão de puro sadismo, maior a possibilidade de que choquem e causem indignação. O subgênero *torture porn* é alvo de grandes polêmicas mesmo entre estudiosos da ficção de medo, sendo adjetivado de “pornográfico” justamente por sua exploração gratuita – sem oferecer ao leitor justificativas para seu sadismo – de cenas de tortura e sofrimento. Ainda assim, certas obras de *torture porn* – as mais populares, talvez – conseguem produzir um alívio catártico justamente pelo extremismo de suas situações: a gincana sádica de *Jogos Mortais*; a venda de sessões de tortura e morte em *O albergue*; ou ainda o projeto médico bizarro de *A centopeia humana* (2010), de Tom Six. Um leitor que consiga superar a angústia das cenas explícitas de tortura pode até ver humor nas situações absurdas apresentadas nessas obras.

Há, contudo, algumas obras que, mantendo o mesmo nível de exposição brutal e gratuita encontrado nos *torture porns*, o fazem com um alto grau de verossimilhança externa, ultrapassando as fronteiras possíveis do jogo sádico e criando no público um sentimento de indignação que o impede de tomar a obra como uma forma de entretenimento. Filmes como *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (1975), de Pier Pasolini, ou *Terror sem limites* (2010), do diretor sérvio Srđan Spasojević, ambos proibidos em diversos países, são exemplos claros de obras que ultrapassam todos os limites morais de certas comunidades, sendo vistos como ultrajantes.

A linha que separa essas obras proscritas das que são aceitas é tênue. Hoje, o mesmo Sade que serviu de base para o polêmico *Saló ou os 120 dias de Sodoma* é um autor canônico da literatura francesa, tendo o valor artístico de sua obra legitimado por sua representação da moral deturpada da França no século XVIII ou, ainda, por seu valor de transgressão das normas literárias então vigentes. Se comparados ao censurado *Terror sem limites*, romances como *120 dias de Sodoma* (1785) ou *Justine* (1791) representam um conteúdo muito mais chocante.

Como é possível perceber, o gênero de Terror, ainda que não desperte os problemas discutidos por Carroll ao abordar o Paradoxo do Horror, está longe de manter uma relação menos complexa com o público. Se, no Horror, a distância e a tensão entre a realidade e a

¹³ Podemos ver, ainda, nessa estratégia narrativa, uma aproximação com a estrutura da consolação que Umberto Eco descreve em *O super-homem de massa* (ECO, 1991), através da análise de *Os mistérios de Paris* (1842), de Eugène Sue.

ficção é um problema central para entender a recepção das obras, no Terror é justamente a proximidade – ou, ainda, o proposital apagamento das distinções – entre esses polos que torna tão diversa a produção dos efeitos no público, seja no terror gótico da ficção popular de *serial killers*, seja no terror da ficção ultrarrealista e amoral.

Por mais que muitos pormenores da literatura de Terror ainda precisem ser explorados, esperamos haver conseguido sistematizar, por um método semelhante ao de Carroll, os elementos mais importantes dessa vertente da ficção de medo. Espera-se, com tal esforço, lançar os fundamentos teóricos de um estudo que possa ser, futuramente ampliado para diversas direções. Apenas mantendo o paralelo com a obra de Carroll, seria possível uma análise dos enredos e arquétipos do Terror, que poderiam auxiliar na compreensão dos elementos góticos das histórias de *serial killer*. Possível também seria a análise das relações entre Terror e ideologia, permitindo maior compreensão do funcionamento do Terror em obras de cunho político, como *1984*.

A exposição até aqui feita, contudo, é suficiente para atender ao objetivo de fundamentar teoricamente uma distinção entre uma literatura de cunho sobrenatural e outra cujo foco de medo reside na figura humana. Entender a trajetória desse subgênero da ficção de medo requererá, ainda, certo desvio das cronologias usuais do gênero. Esse desvio visa aproximar o Terror do **suspense criminal**, cujo *corpus* encontrará mais coincidências com o Terror que aquelas que poderíamos encontrar em cronologias do medo que levam em conta o lado sobrenatural. Esse passo nos guiará, por fim, ao ponto central dessa dissertação, a entrada no Terror no Brasil e sua gênese em pleno território nacional.

2 TRAJETÓRIAS CONVERGENTES DO CRIME E DO MEDO NA FICÇÃO

2.1 Genealogia do Terror

Durante a fundamentação teórica deste trabalho, seguimos os passos metodológicos de Carroll a fim de constituir, por analogia à sua teoria do Horror, um modelo teórico formal para o Terror. Afastando-se de abordagens mais tradicionais do gênero, Carroll não vê necessidade, contudo, em traçar uma cronologia do Horror, respaldando suas considerações historiográficas em estudos que o antecederam, cujo procedimento consistia geralmente em “oferecer uma série de rumações muito gerais acerca do horror no primeiro capítulo, para depois detalhar historicamente a evolução do gênero por meio de exemplos” (CARROLL, 1999, p.24-5).

Algumas dessas cronologias, como a feita por Stephen King, em *Dança Macabra*, não levam em conta, como propõe Carroll, o fator sobrenatural como determinante para definir o gênero com o qual trabalham. Com isso, algumas das obras que definimos como Terror podem ser encontradas no *corpus* analisado pelo ficcionista norte-americano. Pelo mesmo motivo, porém, tais cronologias não são ideais para um estudo da trajetória do gênero. Ao ignorar o critério sobrenatural como elemento distintivo, perde-se também a possibilidade de observar as especificidades um medo focado nas ameaças humanas e suas variações em diferentes contextos históricos.

Não havendo, assim, uma historiografia que privilegie as especificidades do Terror, é preciso buscar apoio na trajetória de um gênero cujas obras, em sua maioria, se alinham ao nosso conceito de Terror: a ficção de crime. Se pensarmos no exemplo mais consensual do Terror, a ficção de *serial killers*, perceberemos que sua menção se dá tanto na cronologia do Horror, quanto nos estudos históricos do romance policial, da ficção detetivesca ou, mais precisamente, da ficção de crime.

Na imensa maioria das obras de Terror, podemos afirmar que o crime é um elemento central¹⁴. Mesmo em narrativas que não envolvem elementos investigativos ou naquelas que apresentam infrações legitimadas por instituições, a temática do crime não deixa de ser

¹⁴ Poderíamos apontar como exceção à essa regra apenas as histórias de Terror cujas personagens desumanas sejam pertencentes a culturas alheias à noção de crime sustentada pela civilização ocidental. Os selvagens de *Holocausto canibal* (1980), por exemplo, não seriam criminosos, porque de acordo com sua sociedade, os atos que praticam não representam transgressões às regras vigentes daquela comunidade.

nuclear. Em “O poço e o pêndulo”, por exemplo, a tortura da inquisição pode não ser um crime do ponto de vista legal – e o mesmo pode ser observado na Polícia do Pensamento de 1984 ou no Tratamento Ludovico de *Laranja mecânica*. Em todas essas obras, porém, a noção de crime interna à obra se choca com uma externa, com a qual o leitor se alinha para perceber o absurdo desses atos.

Se na contemporaneidade a ficção de crime e a ficção de medo encontram sintonia nas narrativas de psicopatas, em sua gênese também é possível ver tal consonância: Poe é tomado como pioneiro tanto pela historiografia da ficção de medo quanto pela historiografia da ficção de crime. A união dessas temáticas é clara em obras como “Barril de Amontillado” (1846), “O coração delator” (1843) e “O gato preto” (1843), por exemplo.

Obviamente, é possível argumentar que, da mesma forma que o Terror não é o centro das historiografias do medo, o crime tal como encontrado nessas obras de Poe ou em muitas narrativas de *serial killers* não é o centro dos estudos históricos sobre a ficção de crime. Mesmo Poe é mais conhecido nas cronologias do gênero pelos contos detetivescos de Dupin que pelas histórias próximas ao terror. Outros autores canônicos do gênero, como Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammet e Raymond Chandler tampouco são vistos como autores relacionados à ficção de medo. Por mais que, em suas histórias, haja a presença de personagens desumanas, a personagem heroica dos investigadores acaba enfraquecendo os efeitos de medo.

Na ficção detetivesca tradicional, o frequente distanciamento cronológico entre o ato criminoso e o detetive enfraquece ou elimina qualquer sensação de ameaça que pudesse colaborar para a produção do medo. Focado na resolução de um crime muitas vezes cometido antes mesmo do início da narrativa, raramente os transgressores representam um perigo direto para os protagonistas. Mesmo nas narrativas dos temerários detetives americanos, a *hardboiled fiction*¹⁵, em que crimes ocorrem ao longo da narrativa e muitas vezes há o confronto entre os investigadores e os criminosos, a presença dos *private eyes* cria um embate de forças em cujo desfecho o bem triunfa.

Nossa abordagem histórica da ficção de crime não é, contudo, aquela em que a ficção detetivesca ganha protagonismo, mas sim aquela cujo foco se dá sobre o crime e o criminoso. Esse tipo de abordagem está em sintonia com os mais recentes estudos da ficção de crime, que

¹⁵ O termo *hard boiled*, em inglês, designa um ponto de cozimento do ovo no qual ele se torna mais rígido, endurecido. Sua transposição para a ficção de crime, de acordo com Scaggs, serve para designar um novo tipo de detetive que seria “durão”: rude e violento em oposição aos detetives sofisticados da ficção detetivesca clássica.

reconhecem a vertente detetivesca como apenas uma das manifestações possíveis de um gênero mais heterogêneo.

Autores como Horsley, Knight e Priestman utilizam o termo “ficção de crime” tanto como uma categoria que abrange toda ficção em que o crime é um elemento central, como para o extenso subgênero marcado pela ausência do detetive, geralmente centrado nos transgressores. Essa escolha, segundo Horsley, reflete o fato de que a ficção detetivesca seria uma variação das narrativas de crime primordiais, anteriores à própria existência de investigadores, como vemos nas obras de Defoe, nos romances de Newgate e nos romances de sensação do século XIX. (Cf. HORSLEY, 2005, p.3). Horsley não só reconhece a presença de um gênero maior e mais heterogêneo, do qual a ficção detetivesca é uma vertente, como também aponta para o tipo de ficção que desejamos abordar ao longo desse capítulo: o subgênero marcado pela ausência do detetive, geralmente centrado no transgressor.

É, contudo, problemática sua escolha de denominar como ficção de crime tanto o gênero como um todo quanto sua vertente centrada no crime e no criminoso. Para evitar as diversas ambiguidades que seriam causadas pelo uso sobreposto desse termo, optaremos por chamar esse subgênero de acordo com a nomenclatura proposta por Scaggs em *Crime fiction*:

Os temas, estruturas e dispositivos do *hard-boiled* têm exercido enorme influência no desenvolvimento do gênero da ficção de crime, do Procedimento Policial ao que é geralmente denominado de **suspense criminal**, cujo foco principal é o crime e o criminoso que o comete¹⁶ (SCAGGS, 2005, p.105. Tradução e grifos nossos).

O conceito de Scaggs desfaz a ambiguidade encontrada em Horsley, mas traz consigo um novo problema: considera o **suspense criminal** como um subgênero moderno e vê a produção do século XIX apenas como sua precursora. Uma vez que acreditamos que a literatura do século XIX mantém as características necessárias para serem incluídas nessa vertente, consideraremos como suspense criminal todas as obras centradas no crime e em seu praticante que sigam mais ou menos os predicados propostos por Scaggs para o gênero.

Seguindo os estudos de Julian Symons (1993, p.191-3), Scaggs enumera as características mais relevantes dessa vertente:

- a) Baseia-se na psicologia dos personagens, ou em uma situação limite que redunde, inexoravelmente, em violência;
- b) Não há detetives, ou, se há, eles possuem um papel secundário na trama;
- c) A ambientação é decisiva para a atmosfera e para o tom da história, e, frequentemente, está inextricavelmente associada à própria natureza do crime cometido;

¹⁶ O trecho correspondente na tradução é: “Hard-boiled themes, structures, and devices have had an enormous influence on the development of the genre of crime fiction, from the police procedural to what is often broadly termed the crime thriller, the main focus of which is the crime, and the criminal committing it.”

- d) Há normalmente uma forte perspectiva de crítica social na narrativa;
- e) Os personagens são a base da narrativa, e suas histórias de vida importam inclusive após o cometimento do crime.

Se retomarmos os exemplos utilizados ao longo da fundamentação do Terror, perceberemos que a maior parte se encaixa nas características que Symons identifica como *Crime novel*:

- a) A base psicológica abunda nas narrativas de psicopatas;
- b) Mesmo em obras com presença de detetives, como *O silêncio dos inocentes*, o protagonismo está em um criminoso;
- c) A ambientação reflete os medos típicos de seus contextos de produção, como vemos na publicação de *Psicose* pouco tempo após a prisão de Ed Gein;
- d) A crítica social ganha protagonismo em diversas narrativas, como, por exemplo, as já mencionadas distopias de *1984* e *Laranja Mecânica*;
- e) A centralidade dos personagens, seja na figura do criminoso ou das vítimas, em detrimento apenas do crime si se dá em diversos dos exemplos trabalhados até aqui.

Por mais que em alguns casos não se encontrem todas as características em uma mesma obra – principalmente em contos, uma vez que a proposta de Symons é voltada para romances – sua constância parece indicar que o suspense criminal pode se alinhar ao Terror, oferecendo um suporte histórico mais coerente como os objetivos desse trabalho.

2.2 O crime antes do gênero

Apesar de a ficção de crime, como gênero, só começar a se formar em meados do século XVIII, diversos autores optam por mostrar como o tema já está presente desde as origens da literatura. Dos textos sagrados judaicos ao teatro grego, a questão da transgressão das leis, sejam humanas ou divinas, é um tema fundamental da cultura ocidental. Scaggs, por exemplo, menciona ser possível observar já na história de Caim e Abel narrativas centradas no crime auxiliarem na organização da sociedade:

Cain assassina seu irmão Abel por ciúme, e é punido por deus de duas formas: ele se torna um exilado, e é marcado por deus para que todos possam reconhecê-lo por

quem ele é, e, mais significativa, pelo *que* ele é – um criminoso¹⁷ (SCAGGS, 2004, p.9. Tradução nossa).

Para Scaggs, essas narrativas centradas em uma quebra de conduta tinham uma função social e moral, de organização do convívio em determinado grupo. Podemos ver, na propagação dessas histórias, uma dupla função: primeiro, reforçaria a ideia da “marca de Caim”, ou seja, frisaria o caráter de exilado do criminoso, sua alteridade em relação à comunidade; regularia, também, os comportamentos vistos como aceitáveis dentro da própria comunidade, alertando os cidadãos dos limites sociais que devem ser respeitados para evitar tornar-se um “outro”.

Outra história marcante da antiguidade para a ficção de crime é *Édipo Rei*. Scaggs observa como a tragédia de Sófocles reúne todas as características necessárias para uma boa obra do gênero – há o crime que ameaça a comunidade, a perseguição do criminoso e sua punição. Nessa tragédia, contudo, Édipo acaba representando o duplo papel de criminoso e detetive. Como tirano de Tebas, ele deve encontrar e punir o assassino de Laio, que, no desfecho da obra, descobrirá ser ele mesmo.

Scaggs ressalta que Édipo, o criminoso da obra, é um estrangeiro, característica frequente para os criminosos à época. Vale, ainda, recordar a observação de Bauman sobre como o estranho, na antiguidade, era majoritariamente alguém de fora da comunidade. Além de seu caráter de estrangeiro, Scaggs afirma que Édipo, como única forma de restaurar a ordem de Tebas, deve exilar-se, restaurando a alteridade necessária dos criminosos.

Dorothy Sayers (1992), em *Omnibus of Crime*, destaca, ainda, como a ausência da figura detetivesca nas narrativas desse período é uma consequência natural de uma concepção diferente de justiça: não havendo, na sociedade, a ideia do que constitui uma prova que permita uma correta condenação, não faz sentido a existência de um investigador. Para a época, uma vez encontrado o possível criminoso, o processo de justiça costumava ser de prisão, tortura, confissão e morte – e, em certos casos, diante da opressão desse sistema de justiça, o fora-da-lei era elogiado por sua astúcia mais do que condenado pela sociedade, como veremos na parte mais crítica da ficção criminal. (Cf. SAYERS, 1992, p.74-5).

Apesar da temática do crime aparecer com certa frequência nas obras da Antiguidade, há um hiato entre essas obras e as precursoras do gênero no século XVIII. Durante esse período, alguns críticos, como Mandel (1984), reconhecem que as narrativas de crime estavam concentradas, sobretudo, na tradição oral de narrativas populares sobre banditismo ou

¹⁷ O trecho correspondente na tradução é: “Cain murders his brother Abel out of jealousy, and is punished by God in two ways: he becomes an outcast, and he is marked by God so that all may recognise him for who he is, and, more significantly, for *what* he is – a criminal.”

ladrões sagazes. Seja por escassez de fontes literárias e/ou pelo fato de a transgressão, nessas histórias, poder ser vista como algo positivo¹⁸, essas narrativas não costumam ser analisadas pelos críticos do gênero. A maioria deles reconhece como verdadeira precursora da ficção de crime, então, a partir do século XVII, a tragédia do período elisabetano e jacobino, a *revenge tragedy* (doravante tragédia de vingança).

Scaggs afirma que, nesse tipo de obra, a vingança surge como forma de manutenção e restauração da ordem. O criminoso é punido justamente por suas vítimas ou por parentes delas. É problemático, contudo, falar sobre justiça nessas tragédias, uma vez que, na maioria delas, as transgressões ocorrem nos próprios centros de poder: em Shakespeare, por exemplo, muitos dos assassinatos são feitos por membros corruptos das altas esferas da corte, como vemos em *Macbeth*, *Hamlet* ou *Rei Lear*, por exemplo.

É, também, nesse período, que Scaggs afirma que a simpatia pelo criminoso – fruto das narrativas populares medievais de banditismo – começam a se desvanecer, dando lugar à figura que, então, se consolidará na ficção de crime, o criminoso como vilão – ainda que essa postura retorne em alguns momentos. Ele observa, ainda, que mesmo os agentes da ordem nas tragédias de vingança, aqueles que faziam a lei com as próprias mãos, acabam rompendo, também, as leis vigentes, sendo, muitas vezes, igualmente punidos com a morte.

É, contudo, durante o século XVIII que se desenvolverão as duas mais importantes influências para o surgimento da ficção de crime propriamente dita. Por um lado, a prisão de Newgate, em Londres, começa a publicar boletins que expõem a vida, crimes e morte de seus condenados – o *Newgate Calendar*; por outro, surge o Gótico, cuja estrutura, enredos e personagens colaborarão para a formação de uma ficção que funde medo e crime.

2.3 Newgate e Gótico

Durante o século XVIII, começa a se formar uma literatura específica de crime em Londres. Surgem não apenas histórias ficcionais que exploram a vida de criminosos, como

¹⁸ Por mais que as personagens nessas histórias transgridam normas estabelecidas pelos governantes, aos olhos do povo, seus atos não são criminosos, mas sim atos de resistência ou oposição a seus opressores. Por mais que seja possível encontrar, em outros gêneros, uma caracterização positiva dos criminosos, a caracterização positiva do crime, tal como vista nas histórias de banditismo, parece, de fato, distinguir esse grupo de narrativas da ficção de crime em si.

também uma versão prototípica dos *true crime*¹⁹ do século XX, em que se narrava a vida e os atos dos piores presos da Inglaterra.

Uma constante nas obras desse período é a forma brutal com que a lei julga os criminosos. Por mais que o sistema jurídico já não se admita a vingança – como nos contextos históricos da tragédia elisabetana e jacobina –, tampouco há espaço para os moldes de justiça que prosperarão no século seguinte, em que o aparato policial é mais estruturado, assim como o sistema penitenciário. Nesse período, de acordo com Ian Bell (2003), em *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, boa parte do trabalho de busca do criminoso era responsabilidade dos próprios indivíduos lesados, que poderiam oferecer uma recompensa ou contratar um agente – muitas vezes outro criminoso – para encontrar o culpado. Como tentativa de refrear a proliferação do crime, as punições eram sumárias: mesmo os menores crimes eram frequentemente punidos com a morte.

Essa forma de justiça, conhecida à época como Código Sangrento (*Bloody code*) deu às narrativas de crime um teor de extrema violência e medo. Para Bell, essas narrativas pouco tinham em comum com as histórias confortantes da ficção detetivesca do século seguinte, mas eram narrativas de autores que:

[e]stavam descrevendo o mundo que eles viam como um espaço repleto de ladinos e malfeitores de todos os tipos, um mundo sem detetives, sem sequer uma força policial, sem companhias de seguro confiáveis ou outros mecanismos de proteção pessoal, e com ineficientes e frequentemente flagrantes cortes e sistemas penitenciários corruptos²⁰ (BELL, 2003, p.9. Tradução nossa).

Obviamente, o tom dessa narrativa será mais próximo do terror do que do caráter aventureiro da ficção investigativa:

O confortante companheirismo e espírito lúdico que caracteriza boa parte da posterior ficção de crime é quase que inteiramente ausente nas narrativas de crime do século XVIII, e, em seu lugar, vemos um muito mais urgente e perturbador senso de crise. O tom de escárnio é óbvio. Por mais que eles possam ter escrito com uma ironia controlada, os narradores do século XVIII estão seriamente perturbados pelo aqui e agora. Os crimes que eles descrevem são ameaças imediatas e locais para si e para a propriedade. Num discurso claramente material, as ameaças de assassinos e ladrões são parte das perceptíveis condições da vida contemporânea.²¹ (p.11. Tradução nossa).

¹⁹ Vertente que ganhará força a partir do começo do século XX nos EUA, as *true crimes* são vendidas como *non-fiction novels*, ou seja, narrativas literárias que partem de experiências ou investigações próprias do autor. Gênero híbrido entre a reportagem e a literatura, os *true crimes* oferecem ao leitor a história por trás dos crimes mais populares de suas épocas.

²⁰ O trecho correspondente na tradução é: “were describing a world they saw as repleto with rogues and desperadoes of all kinds, a world without detectives, without even much of a police force, without reliable insurance companies or other mechanisms of personal protection, and with an inefficient and often flagrantly corrupt court and prison system.”

²¹ O trecho correspondente na tradução é: “The comforting comradeship and playfulness which distinguishes much subsequent crime fiction is almost entirely missing from eighteenth-century writing, and in its stead we see a much more urgent and disturbing sense of crisis. The tone of measured scorn is obvious. Though they may

Boa parte dessas narrativas se associava de alguma forma com o principal *locus horribilis* da ficção de crime setecentista: a prisão de Newgate. Tanto em poemas, e baladas populares, como em “narrativas reais”²², os condenados da famosa prisão inglesa eram personagens centrais no gênero. Dentre esses textos, o que, talvez, tenha causado o maior impacto na ficção de crime subsequente, seja o *Newgate Calendar*.

A prisão de Newgate designava um funcionário para publicar, periodicamente, compilações de histórias de seus condenados à morte. Publicada à partir de 1773, não tardou para que esse boletim de caráter informativo e moralista se tornasse um produto consumido como ficção pelo público da época. A função inicial do *Newgate Calendar* era mostrar a eficácia do Código Sangrento, ou seja, advertir sobre os riscos fatais de entrar em uma vida de crimes. Contudo, essas obras eram menos vistas como um aviso que como uma forma de experimentar, artisticamente, as sensações intensas de criminosos e vítimas.

Vendo o sucesso causado pelos boletins da prisão, não tardou para que editores da época se interessassem em produzir, também, histórias desse tipo. Como, porém, a maioria deles tinha pouco acesso às histórias reais dos prisioneiros, preenchiam com a imaginação as lacunas, dando os moldes para o que posteriormente será conhecido como *Newgate novels* (doravante Romances de Newgate).

Esse tipo história atendia principalmente a duas demandas. Knight (1980, p.10-12) observa que o *Newgate Calendar* funcionava como uma espécie de *cautionary tale* (doravante narrativa de advertência), que, através da exposição dos destinos horríveis dos criminosos, visava controlar a população através do medo, atendendo a uma demanda de ordem social. Já Mandel (1984, p.6), vê a proliferação desse tipo de narrativa como uma resposta econômica a uma demanda de histórias violentas e chocantes que surgiu com as tragédias de vingança e que se intensificou conforme a cidade se mostrava mais preocupada com a criminalidade crescente.

Essas histórias, para Bell (2003, p.12), não manteriam uma ideia unificada sobre as causas do crime, mas se dividiriam em duas abordagens: uma **atávica** (*atavistic*) e uma **melhorista** (*ameliorist*). Propomos que essas duas perspectivas, notadas por Bell nas narrativas do século XVIII, podem ser aplicadas, com as devidas adaptações, a todos os desdobramentos desse gênero, dando origem a duas ramificações do suspense criminal: uma que vê o criminoso como fonte do mal em si – em que sua eliminação restaura a ordem – e

write with controlled irony, eighteenth-century commentators are seriously perturbed by the here and now. The crimes they describe are immediate and local threats to the self and to property. In a flagrantly material discourse, the threats of murder and larceny are part of the realized conditions of contemporary life.”

²² Era comum à época que histórias vendidas como reais fossem parcial ou totalmente inventadas.

outra em que o criminoso é apenas um reflexo de um problema social mais profundo – em que sua eliminação não melhora – e, muitas vezes, piora – a situação que possibilitou seu surgimento.

A abordagem atávica das narrativas de crime é caracterizada por certo pessimismo diante da situação da criminalidade. Aqueles que compartilham dessa visão veem como irremediáveis a proliferação do crime e o surgimento de novos criminosos. Essa perspectiva, de certa forma, também concentra o mal na figura do indivíduo, uma vez que reduz a possibilidade de causas sociais influenciarem alguém a ser um criminoso. Essa é a visão que predominará nos romances de sensação – através dos crimes passionais e na degeneração moral da burguesia –, em alguns *true crimes* do começo do século XX e em boa parte histórias de psicopatas do cinema contemporâneo.

Essa abordagem dividiu espaço, principalmente a partir da segunda metade do século XVIII, com uma visão mais otimista e crítica dos problemas criminais, a abordagem melhorista. Através dela, o mal é transferido do criminoso para as instituições sociais responsáveis pelo controle do crime. Assim, mesmo em histórias que expõem casos de criminosos violentos, as ações chocantes servem de combustível para uma crítica a um sistema social falho – que pode surgir como a ineficácia da polícia, a corrupção do governo, problemas de organização urbana, bem-estar social etc. Essa visão entra em sintonia, como veremos, com um lado mais crítico do suspense criminal, em que o criminoso é visto como uma consequência de seu ambiente social, podendo ser percebido nos romances de Newgate, nas *City Mysteries* do XIX, na *Gangster Fiction* e na *Urban Fiction* contemporânea moderna.

Ao lado das narrativas de Newgate, outro pilar para o surgimento do suspense criminal foi o nascimento do Gótico. Por mais que esse gênero seja mais conhecido por fundar a ficção de horror, em que obras de temática sobrenatural se destacam, o Gótico também foi crucial para a consolidação da visão negativa sobre o homem e a cidade que perdurará até a contemporaneidade.

Carroll, no início de sua obra, retoma os estudos de Montagne Summers, que descreve o Gótico em um esquema classificatório quádruplo: o gótico histórico, o gótico sobrenatural, o gótico equívoco e o gótico explicado. Sem muita relação com a ficção de medo, o gótico histórico daria conta de narrativas que remetessem ao passado medieval da Europa; o gótico sobrenatural, visto por Carroll como base da ficção de Horror, seria focado na representação de forças além da compreensão humana, como fantasmas, demônios ou vampiros; e o gótico equívoco seria a base para o fantástico todoroviano, em que se mantém em suspensão a confirmação da existência ou não de forças sobrenaturais.

O gótico explicado, em que uma das pioneiras seria Ann Radcliffe, abordaria, por sua vez, questões que, inicialmente, poderiam ser consideradas sobrenaturais para depois explicá-las de forma lógica. Sem a presença efetiva do sobrenatural, esse tipo de narrativa concentrava suas ameaças na figura humana, normalmente aristocratas opressores, monges corrompidos ou grupos de bandidos.

Por mais que nesse tipo de história houvesse um deslocamento temporal, sendo geralmente situado na Idade Média ou na Renascença, Fred Botting (1996), em *Gothic*, afirma que o gótico setecentista estava impregnado de conotações políticas:

O Terror, além disso, teve uma esmagadora significância política no período. A década da Revolução Francesa viu o mais violento dos desafios à ordem monárquica. Na Bretanha, a Revolução e o radicalismo político que ela inspirou foram representados como uma onda de destruição ameaçando a completa dissolução da ordem social. Nas imagens góticas de violência e paixão excessiva, nas ameaças vilanescas às estruturas domésticas adequadas, houve uma significativa sobreposição nas metáforas literárias e políticas de medo e ansiedade (...) ²³ (BOTTING, 1996, p.40. Tradução nossa).

A proximidade de temas, ainda que em abordagens distintas, entre os romances góticos e a ficção de crime leva Horsley a ver uma mesma origem para ambos. Segundo ele, obras como *Caleb Williams* (1794), escrita pelo pai de Mary Shelley, William Godwin, e a ficção de Radcliffe seriam a base tanto para o desenvolvimento do Gótico em si quanto para ficção criminal. Dessa forma, os excessos típicos do gótico – a violência, a sexualidade, as transgressões morais –, características-chave para ambos os gêneros, seriam prova de uma mesma base estética e ideológica que os uniria (Cf. HORSLEY, 2005, p.4).

No século XIX, conforme o Gótico troca a paisagem rural bucólica pelas populosas metrópoles, a relação entre os gêneros se torna ainda mais explícita. Ameaças e espaços vistos na ficção de crime serão também encontrados na literatura gótica vitoriana e vice-versa. Neles:

(...) a cidade moderna, obscura e labiríntica, é o *locus* do horror, violência e corrupção. As descobertas científicas providenciam os instrumentos de terror, e o crime e a mente criminal apresentam novas e ameaçadoras figuras da desintegração social e individual ²⁴ (BOTTING, 1996, p.74. Tradução nossa).

²³ O trecho correspondente na tradução é: “Terror, moreover, had an over-whelming political significance in the period. The decade of the French Revolution saw the most violent of challenges to monarchical order. In Britain the Revolution and the political radicalism it inspired were represented as a tide of destruction threatening the complete dissolution of the social order. In Gothic images of violence and excessive passion, in villainous threats to proper domestic structures, there is a significant overlap in literary and political metaphors of fear and anxiety (...)”

²⁴ O trecho correspondente na tradução é: “The modern city, industrial, gloomy and labyrinthine, is the locus of horror, violence and corruption. Scientific discoveries provide the instruments of terror, and crime and the criminal mind present new threatening figures of social and individual disintegration.”

Para Horsley, o surgimento da ficção detetivesca seria o responsável por afastar a ficção de crime de suas origens góticas. Os detetives, na gênese dessa vertente, eram a metonímia do progresso iluminista – e depois positivista – ao qual o gótico se opunha. Longe da brutalidade, da amoralidade, dos delírios, essa parte da ficção de crime se afastava do Terror, produzindo uma narrativa que apresentava conforto em vez das angústias expostas pelo gótico e pelo suspense criminal.

É compreensível, assim, que Bell associe, ao fim de seu artigo sobre o crime no século XVIII, as inovações de *Calder Williams* menos à ficção detetivesca e mais ao que chamará de “*paranoid political thriller*” (BELL, 2003, p.16), que, em última instância, podemos ver como uma variante do suspense criminal. Nossa análise dessa vertente durante o século XIX revelará, então, como os traços compartilhados com o gótico se mantiveram presentes – ainda que progressivamente ofuscados pela notoriedade do subgênero investigativo –, possibilitando a consolidação de um gênero que fundia medo e crime.

2.4 Romances de Newgate, romances de sensação e *City mysteries*.

O século XIX trouxe grandes mudanças para o panorama social da Europa e, assim, para a ficção de crime. Da mesma forma que o Código Sangrento substituíra o modelo de vingança visto nas tragédias do XVII, conforme novas organizações da sociedade surgiam, ele perdia espaço para a ascensão de um modelo mais baseado na eficácia da força policial.

O começo do século XIX é marcado por um expressivo aumento da criminalidade nas grandes capitais europeias. É o momento em que se dá o surgimento de criminosos profissionais urbanos, ou seja, indivíduos que, vivendo nas cidades, sustentavam-se apenas de roubos, vendas ilegais, extorsões etc. Se o clima de insegurança já era notável na literatura de crime do século XVIII, as estatísticas do século seguinte mostram que a situação apenas piorou. Mandel revela como, em menos de cinquenta anos, Paris teve sua taxa de criminalidade quase dobrada:

O número de pessoas condenadas por crimes em Paris subiu de 237 a cada 100,000 habitantes em 1835 para 375 em 1847 e 444 em 1868. Pelo começo do século XIX,

criminosos profissionais, desconhecidos no século XVIII, haviam se tornado realidade²⁵ (MANDEL, 1984, p.5. Tradução nossa).

Diante desse panorama, Mandel defende que a imprensa e o teatro popular ganharam força na época, atendendo a uma forte demanda de “histórias arrepiantes sobre assassinatos”²⁶ (p.7). Na literatura também há um aumento da presença de obras centradas no crime. Os medos urbanos da época figuram tanto em autores consagrados, como Balzac, Victor Hugo e Dostoiévsky, quanto em gêneros populares, como os romances de Newgate e os romances de sensação.

O *Newgate Calendar*, no começo do século XIX, não só continuou sendo editado, mas se multiplicou em diversas publicações de autores diferentes, como o *Improved Newgate Calendar* (1800), de George Wilkinson, ou o *Newgate Calendar* (1824), de Knapp e Baldwin. É curioso, contudo, notar, que essas publicações já não estavam apenas interessadas em narrar a vida dos criminosos contemporâneos, mas se voltavam para histórias antigas, retornando até o século XVII na busca por histórias de crimes e criminosos famosos.

A popularidade e alta circulação das compilações de relatos de crime foi um fator determinante para que editores e jornais começassem a emprestar a romances produzidos na época a etiqueta de “**Romance de Newgate**” – com destaque para autores como Ainsworth, Charles Whitehead, Thomas Prest e Charles Dickens. Dessa forma, indicavam a proximidade de temática, centrada no crime, assim como a exploração explícita dos atos brutais cometidos pelos criminosos. Lyn Pykett (2003), em *Cambridge Companion to Crime Fiction*, descreve essa vertente como:

(...) romances de crime, e, em alguns casos, romances históricos, em que se contam as “aventuras e fugas de independentes e corajosos criminosos, geralmente de assaltantes e salteadores lendários do século XVIII”. Suas ambientações variavam dos castelos aos “flash kens” (tavernas frequentadas por ladrões e outros *habitués* do submundo criminal), e geralmente mesclavam personagens de classes baixas e altas²⁷ (PYKETT, 2003, p.19-20. Tradução nossa).

Se há semelhanças quanto à popularidade e à temática entre os Romances de Newgate e os *Newgate Calendar*, não se pode dizer o mesmo de suas perspectivas sociais em relação ao criminoso. Uma característica peculiar desses romances produzidos no XIX é a abordagem

²⁵ O trecho correspondente na tradução é: “The number of persons condemned for crimes in Paris rose from 237 per 100,000 inhabitants in 1835 to 375 in 1847 and 444 in 1868. By the beginning of the nineteenth century, professional criminals, unknown in the eighteenth century, had become a reality.”

²⁶ O trecho correspondente na tradução é: “nerve-tingling stories about murders”.

²⁷ O trecho correspondente na tradução é: “(...) crime novels, and, in some cases historical novels, which chronicled the ‘adventures and escapes of independent, courageous criminals, often legendary eighteenth-century robbers and highwaymen’. Their settings ranged from castles to ‘flash kens’ (drinking dens frequented by thieves and other *habitués* of the criminal underworld), and they often mingled lower and upper-class characters.”

romantizada dos criminosos, que passam a ser vistos como vítimas de um sistema social injusto, enquanto nos relatos de Newgate tradicionais não havia espaço para uma relativização dos atos do criminoso – os transgressores eram claramente um mal a ser erradicado. Muitas dessas obras, ainda que dialogassem com os temores contemporâneos da criminalidade crescente, adquiriram a característica gótica da ambientação no passado, optando por narrar histórias de criminosos lendários do XVIII em vez daqueles que ocupavam as ruas do XIX.

O gênero, de fato, foi fortemente influenciado pela estética gótica, não apenas na relação temporal, mas também na descrição dos espaços e construção dos personagens. Pykett, ao descrever o romance *Rookwood* (1834), de Ainsworth, chama a atenção para uma “mistura radcliffeana de maldição familiar, casamento secreto, enredos de herança e uma disputa entre meios-irmãos, em uma ambientação tão gótica quanto um velho solar ou um cemitério fantasmagórico.”²⁸ (PYKETT, 2003, p. 26. Tradução nossa).

Outro exemplo consistente pode ser encontrado nas descrições da própria prisão de Newgate feitas por Prest em *Newgate, a romance* (1847):

But dimly did the grim outline of the ancient prison now present itself to my eyes. I could see it, and that was all; but yet the very dimness of its aspect seemed to conjure up with more distinctness to my mind's eye the visions of the past. (...) Ay; beneath Newgate are its sights. Who will show you the old dungeons, and the dusky passages long since deserted to noisome reptiles? Who will guide you through the curiosities of that part of Newgate which lies far below the level of all that those walls you now see before you enclose? (PREST, 1847, p. 6).

No romance de Prest a prisão assume características de um velho castelo gótico, seja por sua arquitetura labiríntica e obscura ou por sua capacidade de inspirar um temor quase sobrenatural em seus observadores. Nela, o narrador e personagem do romance será conduzido até as catacumbas misteriosas por baixo dos portões da cidade, a fim de ouvir as histórias narradas por aqueles que lá se reúnem, relatos sobre crimes à luz de velas.

Se o romance de Newgate foi responsável por reviver, através da literatura, os criminosos lendários do século anterior, o **romance de sensação**, a partir dos anos 60 do século XIX, se dedicará à transposição dos crimes contemporâneos, sobretudo burgueses e passionais, para a ficção. Patrick Brantlinger (1982), em “What is ‘sensational’ about the ‘sensation novel’?”, considera que esse gênero lida com a temática do crime, frequentemente narrando assassinatos como consequência de adultérios ou bigamia nos respeitáveis lares burgueses da época.

²⁸ O trecho correspondente na tradução é: “Radcliffian mix of a family curse, a secret marriage, an inheritance plot, and a struggle between half-brothers, in such gothic settings as an old manor house and a ghastly burial ground.”

Para Pykett, a abordagem do crime da alta sociedade, em oposição aos delitos das classes baixas representados nas histórias de Newgate, é uma característica marcante para o gênero. Com os romances de sensação, a ficção de crime do XIX romperia com a tendência – gótica – dos romances de Newgate de preocupar-se com o passado, e passaria a representar os crimes próprios da contemporaneidade:

Romances de sensação eram narrativas da vida moderna que lidavam com choques nervosos, psicológicos, sexuais e sociais, e tinha complexas tramas envolvendo bigamia, adultério, sedução, fraude, falsificação, chantagem, sequestro e, às vezes, assassinato²⁹ (PYKETT, 2003, p.33. Tradução nossa).

Não obstante, o gótico ainda estaria impregnado nesse tipo de narrativa, principalmente através da exploração de tramas que envolviam segredos de família, excessos sexuais e a representação do lado obscuro da sociedade respeitável.

Os romances de sensação marcam, ainda, uma presença mais forte das ideologias de justiça e policiamento da época. Com as reformulações na força policial inglesa em meados do século, o sistema das punições brutais – como vista no século anterior – começa a ceder espaço para a formação de uma sociedade da disciplina. Da mesma forma que a polícia melhora seus métodos de detecção, investigação e captura, os cidadãos são instruídos, através do medo, a vigiarem seus vizinhos. Vemos, assim, como a “marca de Caim”, a reconhecível alteridade do criminoso, começa a dar espaço a um ambiente paranoico em que cada cidadão precisa, por sua segurança, desconfiar dos demais, sendo, por eles, visto, também, como suspeito (Cf. PYKETT, 2003, p.35).

Esse mesmo espaço será cenário de uma terceira vertente³⁰ da ficção de crime do XIX, os **Mistérios da Cidade** (*City Mysteries*). O surgimento desse subgênero está diretamente atrelado à produção de uma obra específica: *Os mistérios de Paris* (1842), de Eugène Sue. Pouco após seu lançamento, devido ao enorme sucesso e alcance do romance, diversas cidades começaram a produzir seus próprios “Mistérios”, como: *The Mysteries of London* (1844), de George Reynolds; *The Mysteries and Miseries of New York* (1849), de E.Z.C. Judson; e algumas versões nacionais como *Mysterios do Rio de Janeiro* (1874), de A.J.M. Braga, *Mistério da Tijuca* (1882), de Aluizio Azevedo e, ainda, o posterior *Mistérios do Rio* (1924), de Benjamim Costallat.

²⁹ O trecho correspondente na tradução é: “Sensation novels were tales of modern life that dealt in nervous, psychological, sexual and social shocks, and had complicated plots involving bigamy, adultery, seduction, fraud, forgery, blackmail, kidnapping and, sometimes, murder.”

³⁰ Ainda que muitos críticos mencionem obras dessa vertente, poucos a abordam como um subgênero em si. Tendo um *corpus* mais reduzido que as anteriores, é vista geralmente como parte dos romances de newgate ou dos romances de sensação, ou ainda como produções independentes.

A intensificação dos medos urbanos nas grandes capitais leva a uma mudança na abordagem de crime que, apesar de vista também nos romances de sensação, encontra sua forma mais explícita nessa vertente. Stephen Knight, em *The mysteries of the cities*, descreve o gênero com uma tentativa de lidar com uma nova e caótica organização social:

Suas histórias percebiam o mundo da nova conurbação massiva, em que pessoas não mais viviam em comunidades rurais bem estabelecidas, em que todos se conheciam e onde hierarquias sociais e tradição popular agiam como poderes de controle. Na cidade você não sabia quem eram seus vizinhos, o que eles faziam ou pretendiam fazer; pessoas podiam viajar longas distancias por trabalho ou prazer; havia uma série de subclasses, os agentes tanto dos crimes violentos quanto dos crimes do colarinho branco, os quais não faziam trabalhos produtivos mas furtavam daqueles que tinham rendimentos; havia áreas proibidas na cidade, onde os criminosos se escondiam, e havia encontros perigosos nas fronteiras entre as áreas criminais e às dos respeitáveis cidadãos assalariados³¹ (KNIGHT, 2012, p.5. Tradução nossa).

Nas narrativas de Newgate, por mais que houvesse uma perspectiva social, as histórias eram mais voltadas para o indivíduo do que para uma ameaça social mais ampla. Com o surgimento dos Mistérios da Cidade, esse modelo começa a ser progressivamente substituído por outro em que o crime não é percebido como falha de caráter ou fraqueza moral, mas como mal inerente à própria vida urbana. Nessas histórias, a importância não era dada a um crime específico, ou a um criminoso famoso, mas à própria situação decadente em que a cidade se encontrava.

Sua abordagem pode, ainda, ser considerada mais pessimista do que aquela vista no modelo das narrativas de Newgate. Se no *Newgate Calendar*, a sociedade poderia melhorar através do controle imposto pelo medo ao Código Sangrento, e se nos romances de Newgate um melhor sistema penal e condições sociais poderiam salvar cidadãos de uma vida de crime, os Mistérios da Cidade apresentam mais problemas que soluções:

Os Mistérios das Cidades eram um sólido, ainda que quase totalmente esquecido, elemento na vigorosa e variante resposta à modernidade feita pela ficção de crime. O cobertor de segurança público e rural de *The Newgate Calendar* era certamente inapropriado para as cidades, e é possível ver seu desgaste nas revisões do boletim no começo do século XIX. (...) os Mistérios das Cidades eram, de fato, uma importante atualização do modelo de “comunidade ameaçada” do *Newgate Calendar*, adaptado para a situação de “comunidade perdida” das novas cidades³² (KNIGHT, 2012, p.8-9. Tradução nossa).

³¹ O trecho correspondente na tradução é: “Their stories realized the world of the newly massive conurbation, where people no longer lived in well-established rural communities in which everyone was known and where social hierarchy and popular tradition acted as forces of control. In the city you would not know who your neighbors were, what they did or might do; people would travel long distances for work or pleasure; there would be whole sub-classes, the agents of both violent and white-collar crime, who did no productive work but preyed on the activities of those earning incomes; there would be no-go areas in the city where the violent criminals would lurk, and there would be dangerous encounters at the interfaces between criminal areas and those of the respectable earning folk.”

³² O trecho correspondente na tradução é: The Mysteries of the Cities were a massive, if almost totally overlooked, element in the vigorous and varying response to modernity made by crime fiction. The communal

Enquanto os romances de Newgate apontam para o passado, os Mistérios da Cidade são um prenúncio do futuro na ficção de crime. Como veremos, o ambiente da comunidade perdida, ou seja, da cidade decadente, sem aparente salvação, será o foco de boa parte das narrativas de suspense criminal do século XX.

Seja através das biografias criminais dos romances de Newgate, das histórias de degradação da alta sociedade veiculadas pelos romances de sensação, ou através da cidade vista como um ambiente de crime e caos dos Mistérios da Cidade, o século XIX contou com inúmeras representações do medo urbano na literatura. Ainda que essas vertentes tenham sido posteriormente ofuscadas pela ficção detetivesca, sua circulação foi ampla e marcou a população leitora através de histórias que envolviam assassinos, ladrões, sequestradores e todo tipo de personagem desumana que podemos caracterizar como próprios para o Terror.

Com o fim do século XIX, inicia-se um deslocamento do eixo da ficção de crime, da Inglaterra para os Estados Unidos, o que culminará na ficção de *serial killers* contemporânea. Não obstante, antes de alcançar esse polo, é importante observar alguns marcos do suspense criminal do século XX, como a ficção de gângsteres e as origens das histórias de assassinos que culminarão no Terror contemporâneo.

2.5 Ficção de crime no século XX: crime organizado, psicopatas e *serial killers*

À medida que crime e justiça se renovam, alterando a caracterização do criminoso, os tipos de transgressão, as práticas e a forma com que a mídia e o Estado lidam com o problema, surge uma necessidade de novas expressões literárias que deem conta das igualmente novas inseguranças e angústias da sociedade (cf. MANDEL, 1984, p.31).

Para o século XVIII, os temores se relacionavam com o contraste entre uma forma antiquada de justiça e sua progressiva incapacidade de dar conta da criminalidade urbana. O século XIX, por sua vez, pode ser visto como um período de grandes esperanças e grandes medos: enquanto a ficção detetivesca reforçava a eficácia da ciência nos novos métodos de controle criminal, em que uma justiça baseada nos preceitos da razão substituiria as brutais e ineficazes práticas do XVIII, os romances de sensação e os Mistérios da Cidade expunham

and rural security blanket of *The Newgate Calendar* was certainly inappropriate to the cities, and it can be seen fraying at the edges as the *Calendar* revisions enter the nineteenth century. (...) the *Mysteries of the Cities* were in fact a massive updating of the *Calendar*'s "threatened community" model, adapting it to the "lost community" situation of the new cities.

como o crime, diante da modernidade, em vez de retroceder, avançava em direção a novos territórios, alcançando a alta sociedade e as próprias instituições do Estado.

Entre os autores norte-americanos, a perspectiva de comunidade perdida inaugurada pelos Mistérios da Cidade ganhou força, predominando até mesmo nas narrativas detetivescas da época, os romances *hard-boiled*. Essas histórias são marcadas pelo profundo desencanto com a razão e a ciência que predominavam na ficção detetivesca de Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Christie etc. Esses novos investigadores refletem o ambiente em que precisam trabalhar: um espaço de corrupção, violência e vício.

Essa perspectiva é profundamente influenciada pelo contexto social dos EUA nas primeiras décadas do século XX. Em 1920 entra em vigor a Lei Seca, criminalizando a venda de bebidas alcoólicas no país. O crime organizado encontra, assim, na venda de bebidas alcoólicas no mercado negro, uma fonte de renda crucial para estender seu poder e influência não apenas no submundo do crime, mas até na política e órgãos de justiça (cf. MANDEL, 1984, p.33).

Nesse contexto surge uma das personagens mais típicas do suspense criminal norte-americano, o mafioso. Eternizado em obras como *O poderoso chefão* (1969), de Mario Puzo, o mafioso é a figura central em uma vertente da ficção de crime que começa a ganhar força em finais dos anos 20, com *Little Caesar* (1929), de W.R. Burnett, e *Scarface* (1930), de Armitage Trail.

Esse contexto é, também, responsável pelo surgimento do pessimista e decadente detetive particular norte-americano. Na ficção *hard-boiled*, contudo, a presença do detetive garante uma força à altura dos criminosos, capaz de restaurar a ordem sem colocar os demais em risco. Dessa forma, a atmosfera de insegurança e incerteza necessária à ficção de terror é anulada pela maestria do investigador em combater o crime. Na ficção de gângsteres não há espaço para esse conforto.

A caracterização de Horsley para a personagem central da ficção de gângsteres é, talvez o melhor exemplo de como os Estranhos de uma sociedade são os aprendizes mais vorazes das lições veiculadas pelos contextos que as criaram: Horsley considera que o gângster é a hipérbole do *American Way of Life* até suas últimas consequências. Diferente de seus antecessores criminosos, o gângster não é um assaltante, ou assassino, mas, sobretudo, um comerciante, que, assim como as grandes empresas, utiliza os meios necessários para fazer prosperar seu negócio.

Não é por acaso, assim, que o início da ficção de gângsteres coincide com a Grande Depressão americana. Essa personagem representa não apenas o sucesso criado pela

voracidade no mercado liberal, mas, também seu colapso. Em uma época frustrada pelo fracasso do sonho americano, quando se torna explícita a falácia do homem que consegue ser bem-sucedido através unicamente de seu esforço e vontade, a “inevitável queda do gângster cria uma sensação de aprisionamento em uma realidade economicamente determinada”³³ (HORSLEY, 2005, p.121. Tradução nossa).

Diante desse panorama, o medo não emana simplesmente na ameaça do criminoso em si, mas de uma profunda insegurança diante de um projeto de sociedade que fracassa. Assassínatos, roubos ou sequestros são apenas perigos mais imediatos de uma ameaça maior: a miséria que assola o país.

Por um lado, os temores em jogo na ficção de gângster estão profundamente conectados a situação socioeconômica americana. Nas palavras de Horsley, esse tipo de história “pede para ser lida dentro de um contexto histórico bem específico”³⁴ (p.121. Tradução nossa). Por outro, contudo, é importante ressaltar que Horsley vê, na ficção de gângsteres, mais especificamente na obra de Burnett, uma importante inovação para a ficção de crime como um todo: o esforço em dar voz diretamente ao criminoso. Em seu prefácio à edição de 1958 de *Little Caesar*, Burnett dá a seguinte declaração:

O romance deveria ser um retrato do mundo visto através dos olhos de um gângster. Todos os sentimentos, desejos e esperanças convencionais deveriam ser rigidamente excluídos. Além disso, o livro deverá ser escrito em um estilo que se adaptasse ao assunto em questão – ou seja, o jargão iletrado do gângster de Chicago³⁵ (BURNETT, 1958, p.18. Tradução nossa).

Essa mudança de foco narrativo para a ótica do transgressor é não só adotada como expandida nas narrativas de assassínos de meados do século, precursora da ficção de *serial killers* contemporânea. Horsley resalta que, décadas antes do termo *serial killer* se popularizar, autores como Jim Thompson e Patrícia Highsmith já publicavam obras com características bem próximas ao modelo que posteriormente se popularizou.

Esse tipo de narrativa pode ser visto como um desdobramento de um suspense criminal que ganhara força ainda nas primeiras décadas do século através de revistas *pulp* como *The Black Mask*, nas quais eram publicados contos e romances seriados com temáticas normalmente relacionadas à ficção de medo – algumas como a *Weird Tales*, eram voltadas ao Horror e a Ficção Científica e outras, como a *The Black Mask*, ao Terror e Mistério.

³³ O trecho correspondente na tradução é: “The inevitable fall of the gangster creates a sense of entrapment in an economically determined reality.”

³⁴ O trecho correspondente na tradução é: “They ask to be read within a very specific historical context.”

³⁵ O trecho correspondente na tradução é: “The novel should be a picture of the world as seen through the eyes of a gangster. All conventional feelings, desires, and hopes should be rigidly excluded. Further, the book should be written in a style that suited the subject matter—that is, in the illiterate jargon of the Chicago gangster.”

Poderíamos ir além e afirmar, como Horsley propõe, que a temática do assassinato múltiplo sempre esteve presente na ficção de crime. Diversas são as histórias do gênero em que um criminoso mata diversas vítimas. Na ficção detetivesca do XIX, muitos vilões cometiam tais crimes de forma lógica e racional, o que os aproxima dos métodos dos *serial killers* modernos. É importante, então, entender como esse grupo de obras do XX se distingue de outras da tradição da ficção de crime.

O primeiro esforço de Horsley é diferenciá-lo da própria ficção de gângsteres, em que também havia assassinos pródigos. Diferente dos criminosos da máfia, que eram distinguíveis por suas roupas, linguagens e atitudes, a primeira característica distintiva desse novo tipo de assassino é a justamente a eliminação de qualquer distinção.

Se retomarmos a temática do crime na literatura, mesmo antes do gênero se consolidar, o criminoso – principalmente o assassino – carrega a marca da alteridade. Inicialmente essa marca era intrinsecamente ligada a questões políticas e geográficas, ou seja, o criminoso era um estrangeiro ou exilado. Posteriormente, ganha força a demarcação econômico-social do crime, em que principalmente os pobres são a fonte do mal. Mesmo no caso em que o crime era cometido por altas esferas do poder, ainda havia uma marca distintiva: os vilões aristocratas do gótico representavam a alteridade de um poder feudal diante da ascensão do poder burguês moderno.

O assassino que começa a surgir em meados do século XX já não apresenta essa marca. Ele caminha entre os cidadãos ordinários sem despertar suspeitas, com o que Horsley chamará de “banalidade vicinal”³⁶ (HORSLEY, 2005, p.127. Tradução nossa). O surgimento desse tipo de ameaça será importante para o Terror por dois motivos: primeiro, porque dará início a um tipo de criminoso que predominará na ficção até a contemporaneidade, o *serial killer*; depois, porque inaugura uma literatura em que as ameaças que representa já não podem ser ancoradas em uma esperança de ordem. Enquanto mesmo o pessimismo da ficção de gângsteres poderia ser atribuído ao caos criado pela Grande Depressão – sugerindo que, se não fosse a crise do sistema capitalista, o mundo estaria a salvo daquele mal – não há contexto social que pareça impedir o surgimento desse novo assassino. Retomando os conceitos propostos por Bell na ficção setecentista, as narrativas de psicopatas parecem ser a extrapolação do atavismo na ficção de crime.

Se esse tipo de narrativa se afasta da ficção de gângsteres na construção de seu criminoso, se aproxima, como mencionamos anteriormente, na voz dada a ele. Enquanto o

³⁶ O trecho correspondente na tradução é: “next-door-neighbour banality”.

projeto de Burnett era narrar o mundo através da ótica de um mafioso, Thompson e Highsmith penetrarão na própria mente deturpada dos assassinos. É preciso, diante disso, lembrar que o contexto de produção dessa ficção coincide com uma época de grande valorização da psicologia e da psicanálise.

Dessa forma, obras como *The killer inside me* (1952), de Thompson, e *The talented Mr. Ripley* (1955), de Highsmith, exploram as perspectivas de uma mente deturpada diante da sociedade ordinária, utilizando essas observações para, por um lado, aterrorizar o leitor com os pensamentos que tais mentes podem produzir e, por outro, utilizar essa visão como uma desautomatização das convenções sociais da sociedade, servindo de crítica ao modo de vida daqueles indivíduos.

É nesse contexto que surge, ainda, *Psycho* (1959), de Robert Bloch, em que a influência da psicologia é explícita e central. O autor, que antes de se dedicar ao Terror escrevia contos de ficção científica e Horror para revistas *pulp*, escreve o romance como um verdadeiro estudo de caso. Além da conexão indicada no próprio título, sua estrutura oferece uma análise psicológica de Norman: o primeiro capítulo da obra apresenta a infância problemática do assassino; depois, somos expostos a sua relação com a mãe, a traços problemáticos de sua sexualidade e às motivações de seus assassinatos; e, por fim, o livro dá voz a um médico que diagnostica Norman como um esquizofrênico.

Chega-se, assim, por fim, a ficção de *serial killers* contemporânea, em que mesmo o público reconhece a proximidade das obras com o Terror. Por mais que, anteriormente, houvesse histórias que abordassem assassinos seriais, não era possível falar em uma ficção de *serial killer* antes da popularização do termo – que só ocorre por volta de 1980. Horsley indica a trilogia de Hannibal Lecter – *Dragão Vermelho* (1981), *O silêncio dos inocentes* (1988) e *Hannibal* (1999), de Thomas Harris, como obras pioneiras dessa vertente, ainda que tenha em mente que retroativamente seria possível incluir narrativas anteriores a esse subgênero.

Uma das distinções da obra de Harris em relação a seus antecessores é a presença do FBI como renovação do contraponto heroico da ficção detetivesca. Se o herói da ficção de crime no século XIX foi o ideal do homem iluminista, e na primeira metade do século XX o investigador particular sem escrúpulos assumia esse papel, na contemporaneidade, esse heroísmo institucionaliza-se.

Nas obras de *serial killers*, a presença da investigação ganha força mesmo em obras de suspense criminal, normalmente marcadas pelo papel secundário das personagens detetivescas. Sua ação, contudo, remete menos às histórias policiais típicas dos EUA, o *hard-*

boiled, e mais ao detetive clássico: abandona-se a investigação de rua e retorna-se à reflexão lógica, apoiados dessa vez pela tecnologia de ponta oferecida pelo estado.

Não obstante, o aumento da presença das instituições policiais de elite não diminui a eficácia do medo nas obras. Boa parte disso é devido ao fato de que há, para Horsley, um retorno a caracterizações góticas do monstro na construção dos *serial killers* contemporâneos, conclusão semelhante a que alcança Nixon em “Making Monsters, or Serializing Killers”, como vimos anteriormente (Cf. HORSLEY, 2005, p.139). Ao apresentar um vilão capaz de sozinho dobrar o poder do Estado, essa vertente substitui a segurança da ficção detetivesca por uma angústia diante da ineficácia de toda uma sociedade contra uma única ameaça.

Dessa forma o medo seria intensificado pela tensão dessa vertente híbrida de ficção de crime, entre o detetivesco e o Terror, o que pode ser visto explicitamente nas histórias de Hannibal:

Particularmente nas mãos de Thomas Harris, o romance de *serial killer* se desenvolve em um híbrido estranho, no qual o mundo verossímil dos procedimentos policiais coexiste com uma narrativa cada vez mais gótica, centrando-se em uma figura mítica que mantém cada vez menos semelhança com os perfis psicológicos dos *serial killers* da mundo real³⁷ (p.140. Tradução nossa).

É justamente essa proximidade com o gótico que faz com que, hoje, através da ficção de *serial killer*, o suspense criminal tenha retornado ao escopo da ficção de medo. Por mais que o suspense criminal sempre tenha sido voltado à produção de medo, só com a intervenção da estética gótica, que aproxima o criminoso do monstro sobrenatural, que a recepção crítica passará a alocar o suspense criminal nas estantes do horror/terror.

³⁷ O trecho correspondente na tradução é: “Particularly in the hands of Thomas Harris, the serial killer novel develops into a strange hybrid, in which the verisimilar world of the police procedural coexists with an ever more gothic narrative, centring on a mythic figure who bears less and less resemblance to the psychological profiles of known real-life serial killers.”

3 O SUSPENSE CRIMINAL NO BRASIL

3.1 Problemas da ficção de medo no Brasil

Por muito tempo a perspectiva da crítica sobre a ficção de medo pareceu coincidir com a presença da temática sobrenatural. Salvo raras exceções – geralmente narrativas impregnadas de características góticas – como algumas narrativas de Poe, as obras que tematizavam ameaças humanas acabam incluídas em outros gêneros ou mesmo relegadas ao esquecimento.

Assim, identificar uma obra como pertencente aos gêneros do medo artístico consistia, muitas vezes, em procurar nela monstros, eventos sobrenaturais, presença de elementos fantásticos etc. Seguir tal perspectiva nos levaria à conclusão de uma escassez ou quase inexistência de uma literatura de medo brasileira, uma vez que, como muitos críticos ressaltam, a literatura que lida com temas sobrenaturais parece não se encontrar espaço aqui. Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 24-25), em *História da literatura brasileira*, diz que: “A julgar pela nossa literatura, somos um povo pouco imaginativo, e ainda menos dado a abstrações. A narrativa que assenta na realidade nos interessa mais do que a fabulação completa”.

A tese da escassez de narrativas fantásticas no Brasil foi analisada por um estudo recente levado a cabo por Murilo Gabrielli, em sua tese de doutorado intitulada *A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira*. Para o autor, houve no Brasil uma consolidação de um projeto alencariano de literatura, em que o objetivo de construção da identidade nacional inibiria a produção de obras que não lidassem diretamente com a cultura, sociedade e história do país (Cf. GABRIELLI, 2004).

Mesmo autores renomados encontravam resistência por parte da crítica quando fugiam desses padrões de representação da realidade nacional. Assim, o uso de temas ligados ao fantástico, ao onírico ou à loucura eram frequentemente tomados como fuga da realidade imediata e valorados de forma negativa – sobretudo no campo da prosa. Gabrielli mostra como Álvares de Azevedo, um dos poucos autores brasileiros reconhecidos por não especialistas como próximos à estética gótica, teve inicialmente, sua obra depreciada:

Em meio à tão forte predomínio de uma ficção em que se buscava a reduplicação de realidades naturais ou sociais, a estética cosmopolita de Álvares de Azevedo, não

descritivista e promotora da incerteza, enfrentou, desde o início, o descrédito da crítica que interpretou tal projeto, até os dias atuais, ora como manifestação da *natureza doentia* do autor, ora como afetação byroniana descompromissada com a nossa literatura (GABRIELLI, 2004, p. 77).

Outros autores canônicos passaram por processo de filtragem de suas obras pela crítica, que tendia a ignorar as produções relacionadas ao sobrenatural ou ao gótico. O caso mais explícito seria, talvez, o silêncio que se manteve por muito tempo sobre a importância do elemento fantástico na obra de Machado de Assis, chegando a considerar o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) como parte de uma escola realista da literatura brasileira.

Já Aluísio Azevedo, por exemplo, que é visto como um pilar do naturalismo brasileiro, sofreu, muitas vezes, críticas justamente pela parte de sua produção que fugia do projeto estético de representação da realidade e construção de identidade nacional. Autor de obras como “Demônios” (1893) e *A mortalha de Alzira* (1894), narrativas de inclinação gótica e sugestão sobrenatural, Aluísio foi criticado até por suas obras de teor realista que não seguiam a cartilha naturalista, como *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca*³⁸. Em um desabafo no capítulo “Onde o autor põe o nariz de fora”, da versão em folhetim de *Mistério da Tijuca*, Aluísio dá a seguinte declaração:

No Brasil, quem se propuser escrever romances consecutivos, tem fatalmente de lutar com um grande obstáculo – é a disparidade que há entre a massa enorme de leitores e o pequeno grupo de críticos.

Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet.

Ponson du Terrail é o ideal daqueles; para este Flaubert é o grande mestre.

A qual dos dois grupos se deve atender – ao dos leitores ou ao de críticos?

Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é quem os paga (Aluísio Azevedo *apud* PORTO, 2009, p.225)

As palavras de Aluísio servem para confirmar a pressão da crítica contra uma literatura de teor romântico – muitas vezes gótica –, mas também chamam a atenção para a influência que a “massa enorme de leitores” (p.255) podia exercer sobre um autor. Se Aluísio está certo e o público tem a força para ditar certas tendências de publicação, não podemos atribuir ao projeto alencariano toda a culpa da ausência da literatura sobrenatural no país.

Mesmo nessa literatura voltada para a grande massa – que não possuiria um compromisso tão estrito com um projeto de identidade cultural – o sobrenatural ainda era escasso. Retomando o próprio exemplo de Aluísio, “Demônios” e *A mortalha de Alzira* foram claramente produzidos tendo-se em mente um molde de horror sobrenatural, mas o autor opta por desfechos que anulam o teor extraordinário das obras. “Demônios”, no último parágrafo

³⁸ Para um estudo mais detalhado sobre o tema, conferir “Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de “Demônios”, de Aluísio Azevedo” (Cf. FRANÇA; SENA, 2014).

do conto, revela-se como uma história inventada por um jovem em uma noite de insônia e *A mortalha de Alzira* cujo enredo em muito se assemelha ao de “La morte amoreuse” (1836), de Théophile Gautier, de acordo com o próprio autor, “substitui o *truc* maravilhoso do vampirismo pelos fenômenos naturais que podem apresentar certas crises histéricas de um neuropata” (AZEVEDO, 1893, p. XXII).

Avançando ao século XX, a escassez parece persistir. Por mais que estudos recentes estejam trazendo à luz uma tradição do fantástico no Brasil, não houve, aqui, a consolidação de autores de horror sobrenatural amplamente conhecidos e lidos, como H.P. Lovecraft ou Stephen King. Mesmo os autores das revistas *pulp* de Horror brasileiras que começaram a surgir em meados do século XX enfrentavam obstáculos para sua produção: o público não rejeitava o sobrenatural, como se poderia imaginar pela posição de uma crítica avessa a essa temática, mas parecia rejeitar o sobrenatural de autoria brasileira, uma vez que diversos autores nacionais eram orientados pelas editoras a escrever sob pseudônimos estrangeiros – como Jerônimo Monteiro, pai da ficção científica brasileira, ao utilizar o pseudônimo Ronnie Well no começo de sua carreira (Cf. REIMÃO, 2005, p.20).

Se, por um lado, podemos ver a rejeição à autoria nacional como um resquício de um pensamento colonial, que dá valor à literatura da metrópole em detrimento da produção interna, por outro, podemos pensar nessa característica como uma intuição dos leitores do descompasso entre o contexto de produção e a obra produzida. Quando um autor europeu escreve uma narrativa gótica de horror, está em jogo não apenas uma emulação de uma estética específica com o intuito de produzir um efeito no leitor, mas uma série de elementos externos à obra que com ela dialogam: passado histórico, cultura local, relações sociais etc.

Quando um brasileiro escreve uma história de horror baseada plenamente nos moldes estrangeiros, vê-se em sua obra uma clara incongruência: o público, sabendo que o escritor compartilha uma visão de mundo mais ou menos próxima à sua, não consegue conceber a obra como um produto legítimo de sua cultura, mas apenas como um simulacro de uma estética estrangeira. Um autor brasileiro que, por exemplo, ambientasse suas histórias nos típicos castelos, igrejas e catacumbas medievais do gótico setecentista, inexistentes em território brasileiro, poderia ser acusado (ainda que injustamente) de mero emulador. Ao optar, contudo, pelas descrições típicas do gótico amoldadas aos espaços próprios de seu entorno – da Casa-grande às vielas obscuras da capital –, a obra parece ter maior aceitação por parte do público e da crítica, como veremos mais adiante com obra de João do Rio.

Ao mantermos como critérios para a busca de uma ficção de medo o modelo europeu ou norte-americano desse gênero, é uma consequência lógica termos como resultado a

ausência de obras desse tipo no país, ou no máximo imitações nas mãos de autores que se fingiam estrangeiros. Se, contudo, atentarmos às características estruturais que modelam a ficção de medo e buscarmos entender como as ameaças próprias de nossa cultura são construídas na ficção brasileira, esse quadro muda (Cf. FRANÇA; CABRAL, 2012).

Ainda que o cenário literário brasileiro tenha oferecido resistência à temática sobrenatural, o Horror encontrou na ficção regionalista uma forma de expressão autêntica dos monstros que habitam nosso imaginário. Respaldados por seu objetivo de representar as crenças populares, o folclore e a tradição oral, autores como Afonso Arinos, Bernardo Guimarães, Gastão Cruls e Inglês de Souza produziram narrativas que exploravam o medo de fundo sobrenatural do interior do país.

Não obstante, tendo em vista a tendência nacional às poéticas realistas, era de se esperar que a ficção de medo não sobrenatural conseguisse se desenvolver com menor resistência e, conseqüentemente, maior variedade. Enquanto o Horror estava confinado a uma parcela do projeto regionalista, um terror tipicamente nacional se desenvolveu livremente no seio da nação – o Rio de Janeiro.

3.2 À sombra dos casarões, um Rio de medo.

Antes, contudo, de aprofundarmo-nos nas especificidades de nossa literatura de medo, é importante ter em mente que panorama social possibilitou seu surgimento. Da mesma forma que o Terror europeu acompanhou o surgimento e crescimento das grandes metrópoles, veremos como as mudanças que se deram no Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX são cruciais para a formação de nossa literatura urbana de crime.

Uma das melhores descrições literárias da Londres que se formava nesse período pode se encontrada em Dickens, uma visão detalhada de uma cidade arruinada pela industrialização voraz, pela miséria e pela doença. Em *Bleak house*, obra de 1852, sua descrição de um bairro pobre inglês exemplifica o estado que podia chegar essa decadência:

It is a black, dilapidated street, avoided by all decent people; where the crazy houses were seized upon, when their decay was far advanced, by some bold vagrants, who, after establishing their own possession, took to letting them out in lodgings. Now, these tumbling tenements contain, by night, a swarm of misery. As, on the ruined human wretch, vermin parasites appear, so these ruined shelters have bred a crowd of foul existence that crawls in and out of gaps in walls and boards (DICKENS, 1853, p.156).

Cenário típico das histórias de crime inglesas, os bairros pobres londrinos de meados do século XIX são descritos frequentemente como os *loci horribiles* da modernidade urbana. Mesmo um autor engajado como Dickens acaba sendo, em alguns momentos, tão enfático nessa construção que a crítica social perde espaço para a estetização dos aspectos repulsivos da miséria.

Se a capital de um dos mais prósperos reinos da época apresentava um cenário tão miserável, países periféricos como o Brasil, com o crescimento desenfreado de suas capitais, sofreram um processo ainda mais intenso de insalubridade e violência. Assim como ocorrera nas metrópoles estrangeiras, aqui, o êxodo rural superlotou as grandes capitais, problema que foi agravado pelo concomitante fim da escravidão. Em um gigante latifundiário como o Brasil – com mais de 700.000 escravos apenas na região sudeste (Cf. BENCHIMOL, 1992, p.43) –, esse processo foi responsável por um deslocamento populacional sem precedentes.

A massa de imigrantes internos, suficiente para já desestabilizar um Rio de Janeiro ainda sem infraestrutura de cidade moderna, representava apenas metade do problema: estrangeiros, atraídos por um crescente mercado industrial têxtil e alimentício na capital (cf. BENCHIMOL, 1992, p. 173), disputavam cada espaço vago da cidade. O resultado foi não apenas uma urbanização descontrolada, mas um crescente clima de conflito xenofóbico.

Essa aglomeração urbana sem precedente acaba criando um estado de contínua crise habitacional, fato que incentiva à proliferação de moradias improvisadas e superlotadas, próximas às descritas por Dickens. Focos de doenças como a febre amarela, a tuberculose e a malária, esses cortiços são descritos por Luís Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, com os mesmos tons sombrios que vemos no escritor inglês:

Penetramos o cortiço que se esparrama diante de nós, sujo, feio e miserável, com a sua tosca linha de casinholos sem luz, sem ar, sem conforto, lembrando minúsculos oratórios, com o seu agressivo cheiro de sabão e sua morrinha estonteante de suor. Aí, centenas de infelizes apodrecem às pilhas, aos montões, numa promiscuidade criminosa (EDMUNDO, 2003, p. 222).

Para construir a pocilga infecta, o ladino empreiteiro lançou mão de material cansado ou antigo: caibros velhos, decrepitos por tais, portas em desaprumo, gradis tortos, telhas enegrecidas pela umidade e pelo tempo. Um montão de remendos. A construção é nova e já cai aos pedaços. Dá-se, porém, por cima disso tudo, uma valente brochadela de tinta, uma gorjeta ao homem da Prefeitura, e, pronto, aí está ele, o cortiço, novinho em folha, foco pestilencial, supimpa, onde as epidemias podem dar rendez-vous e a Morte, macabramente, dançar o seu grande *sabbat* (p. 223).

Nessa obra, Luís Edmundo oferece uma visão que funde trabalho historiográfico e crônica memorialista, reconstruindo um panorama social do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX e, principalmente, início do século XX. A voz subjetiva no discurso

histórico, que em determinados momentos pode dificultar o estudo de uma época, é, para nós, fundamental para perceber como o medo e repulsa se manifestava no imaginário do cidadão carioca.

Os tons sombrios que observamos tanto na ficção de Dickens quanto na crônica de Luís Edmundo são, para Yi Fu Tuan, uma reação comum à miséria e ao caos trazidos pela modernidade nas metrópoles:

Uma metrópole em expansão ou uma cidade industrial era comumente descrita como grotesca e sombria, labiríntica e sombria. Seus habitantes – escuros e mirrados em comparação com os membros bem alimentados da classe média alta – pareciam insuperavelmente estrangeiros, pagãos e hostis; eles falavam uma gíria que soava como uma língua primitiva e estrangeira. (...) Eles sentiram, como nunca haviam sentido, que uma primitividade ameaçadora estava não apenas em um lugar distante de seu império, mas sim no meio deles. A reforma social na Inglaterra vitoriana foi estimulada de alguma forma pelo zelo cristão, mas também pelo medo de uma nova “sub-raça” humana que poderia contaminar ou agredir uma sociedade de classe média (TUAN, 2005, p.267-268).

Se, para os europeus, a percepção da “primitividade ameaçadora” (p.268) era uma novidade, nas colônias, a convivência com a alteridade foi condição de existência da própria cidade. Longe, porém, de abraçar pacificamente esse estado, a elite brasileira lançava o mesmo – ou talvez ainda mais intenso – olhar de medo para a diferença que a cercava.

A modernidade coloca em choque não só espaços outrora afastados, como também tempos diferentes. Se, na Europa, os castelos góticos lançavam sombras sobre o progresso, nas colônias foram os casarões da nobreza que assumiram esse papel. A Rua da Misericórdia, que surgiu como espaço da elite, já havia sido transformada, na segunda metade do século XIX, em uma das regiões mais miseráveis do centro carioca:

O bairro é velho e miserável, remanescente de um casario que foi, entanto, o da melhor nobreza, pelos tempos dos Governadores Duarte Gouveia Vasques ou Salvador Pereira, aí pelo ano de mil seiscentos e tantos. Pifios sobradões expõem frontarias onde a cal branca dos rebocos mostra-se grisalha; paredes descascando roídas pela implacável lepra dos tempos, o pedregulho e o tijolame à mostra, telhados suando a lentura verde dos limos ou esbranquiçados, nos beirais, pelo brotar de cogumelos, telhas de canal partidas ou desbeijadas. Casas, enfim, onde a gente adivinha, em fundos apodrecidos, pela umidade e pelos anos, gatarrões hercúleos e cães violentos, todos em fúria, a despedaçar ratazanas colossais, quase tão grandes como carneiros! Prédios que há quase um século não recebem uma só mão de tinta, um pequeno conserto na esquadria cumba e estalada pela idade, nos vidros partidos que se veem remendados por imundos pedaços de papel, nas sacadas, mostrando ferros retorcidos e corrimãos covos pela ação destruidora do cupim. Tudo isso anda a pedir, aos berros, picareta, fogo ou terremoto (EDMUNDO, 2003, p.107-108).

As fachadas da rua, contudo, serviam apenas de prenúncio para os verdadeiros espaços de decadência e perigo. Dentre eles, destacam-se as casas de ópio, também chamadas *fumeries*. A descrição de ambientes que fundiam o exotismo inspirado pela cultura oriental

com a ameaça e repugnância transmitidas pelos viciados é recorrente nas crônicas da época. O efeitos são dignos de narrativas de medo:

A casa de chim Afonso, no gênero infame, é uma instituição modelar. Não conhece a Inspetoria de Higiene Pública esse laboratório onde se aprende a morrer de mansinho, nem mesmo outros que se derramam pela vizinhança, mas a polícia avisada, bem que os conhece, por que servem eles, muitas vezes, de refúgio a vagabundos e toda a espécie de degenerados, que os psiquiatras da Praia Vermelha só então é que começam, seriamente, a estudar (p.116).

São rostos cor de oca, que se desenham em meio à luz que bruxuleia, máscaras da Chi na antiga, as hediondas máscaras manchadas dos tempos da dinastia Ming, fisionomias de desenterrados, mostrando a cova dos olhos negra, como que comida pela terra. As bocas, de onde pende o pipo dos cachimbos, são bocas aterradoras, como as dos que morrem num espasmo de sofrimento e de dor. Troncos esqueléticos, franzinos, reluzentes de suor. Quando a gente se abaixa e toca um desses corpos seminus, sente uma carne mole, que até parece que se desfaz à mais leve pressão dos nossos dedos (p.118).

No Brasil, em adição às ruas decadentes também vistas na Inglaterra, surgem os morros como um novo espaço do medo. No morro do Castelo, por exemplo, ocorre um processo semelhante ao encontrado na Rua da Misericórdia. Lar de altos funcionários da colônia, o morro do Castelo foi progressivamente abandonado conforme a elite carioca se mudava para regiões mais distantes do caos que havia se instalado no centro da cidade. De acordo com Luís Edmundo, em finais do XIX, “do seu lustre passado já nada mais existe, a não ser algumas construções espessas e sombrias, e a história de tempos que se foram” (p.124).

No morro do castelo, também, os casarões sombrios e abandonados servirão de abrigo aos novos espaços de medo da cidade. Os opulentos palácios são transformados em dezenas de cômodos para aluguel, abrigando uma massa de trabalhadores cuja descrição transmite o terror e a repulsa que eles inspiravam na elite:

Homens de carão pálido e chupado, o cabelo por cortar, a barba por fazer denunciando moléstia ou penúria extrema; mulheres, das que são o “tombo da casa”, as “burras de trabalho”, de ar desalinhado e pobre, as saias de cima, em rodilha, na cintura, úmidas de água dos tanques onde trabalham o dia inteiro; crianças de ar enfermizo, amarelas e secas, o corpo coberto de feridas, embora bulhentas e endiabradas, enxameando as casas, os quintais, subindo pelos muros, pelos combustores da iluminação pública, sujas, espalhafatosas, terríveis, discutindo em calão e a pedrada, provocando os transeuntes com torpíssimas desconpendas ou aos berros, aos murros, aos atracões... (EDMUNDO, 2003, p.124-125).

Para os antigos moradores da região, olhar a progressiva transformação de um espaço da nobreza em zona de miséria causava um profundo espanto. A invasão e degeneração daquele espaço não eram apenas físicas, mas também psicológicas: ao tomar os casarões, os pobres violavam a própria memória da elite carioca.

Se Luís Edmundo já via a população pobre através de uma perspectiva muitas vezes negativa, diante de práticas e costumes da cultura africana, predominava um temor à alteridade ainda mais pronunciado, remetendo à “primitividade ameaçadora” descrita por Tuan (2005, p. 267-8). Luís Edmundo aponta, por exemplo, a tatuagem, comum no morro do Castelo, como uma herança tribal de grupos africanos. Ainda faz questão, para distanciar a prática de qualquer traço de identidade brasileira, de afirmar que “Os nossos índios pintavam-se. Algumas vezes lanhavam o rosto, braços e pernas, mas não se tatuavam” (EDMUNDO, 2003, p.132). Para ele, as tatuagens eram “de um pitoresco exótico ou disparatado” (p.132).

A tradição, porém, que mais reflete o exotismo atribuído aos negros e o consequente assombro do cronista é o culto das religiões africanas. Uma fronteira complexa entre o horror e o terror, a descrição dos rituais praticados pelos negros pode ser explorada tanto como um medo do outro como um medo do desconhecido.

Por um lado, há o medo que tem como objeto o indivíduo. Diante de um culto visto como selvagem por suas encarnações de entidades e sacrifícios de animais, toma-se seu seguidor como um ser igualmente selvagem. O que começa, por parte do cronista, como uma crítica a uma prática primitiva, contamina-se com um temor implícito das verdadeiras potências daquele culto. O resultado é uma descrição com ares lovecraftianos:

Até chegar-se ao salãozinho onde ela nos recebe e que é forrado a cetim preto, sem o menor adorno, sem o mais leve ou fugitivo traço de decoração, onde, como peças de mobiliário, existem, apenas, duas velhas cadeiras e um gueridon de pinho, coberto com um pano de veludo carmesim, atravessa-se uma sequência de corredores sinistros, de sombrias saletas, de lúgubres passagens, onde a claridade dos bicos de gás lança, pelas paredes e pelo soalho que range, as nossas sombras merencórias, que dançam, que crescem, que impressionam como se lançasse o macabro desenho de vultos apocalípticos (p.114).

Há uma casa de pretos na Travessa do Castelo onde se pratica a liturgia jeje-nagô, culto fetichista, cerimônia cheia de complicações e de mistérios, onde se evocam almas do outro mundo e são manipulados “despachos”, feitiços que, quando postos nas encruzilhadas dos caminhos, têm a propriedade de criar malefícios, modificar vontades, corrigir a linha sinuosa que dirige o destino dos homens (p.135).

A tensão vivida por esse Rio de Janeiro entre o passado e a modernidade atinge seu ápice durante o começo do século XX, no governo de Pereira Passos. Havendo acompanhado de perto as mudanças efetuadas por Haussmann em Paris, o político fluminense idealizava para a capital carioca uma remodelação que trouxesse um fim ao ambiente caótico que se alastrava. Para isso, iniciou, a partir de 1901, um longo plano de urbanização que visava à demolição dos velhos cortiços, a expansão das avenidas, reformas no porto e até mudanças nos velhos hábitos da cidade – como a proibição de pequenos comércios informais e a regulamentação dos animais domésticos.

Reformas tão drásticas em regiões tão instáveis não poderiam deixar de gerar consequências problemáticas. A demolição dos cortiços e outras zonas habitacionais de baixo custo criaram uma massa de cidadãos sem destino certo. Enquanto aqueles que tinham uma melhor situação conseguiram migrar para os subúrbios, para uma grande parte que não podia arcar com os custos diários de transporte e instalação a única alternativa era permanecer na região, ainda que sem local fixo (Cf. BENCHIMOL, 1992, p.287-288).

O conflito de interesses entre governo e população culmina em uma revolta popular sem precedentes da capital. Com o intuito de erradicar as epidemias que assolavam a cidade, Pereira Passos adota uma política de vacina obrigatória – parte da reforma sanitária proposta por Oswaldo Cruz. Acompanhados de policiais, os agentes detinham e vacinavam cidadãos que, desconhecendo a eficácia do procedimento, ficam aterrorizados. O resultado foi um levante que põe a cidade em estado de sítio:

A polícia ataca, tiros partem de lado a lado e caem mortos e feridos; a polícia recua e a multidão sai da Avenida Passos e vai para as Ruas do Hospício e Marechal Floriano Peixoto, onde se entrincheira, usando paralelepípedos e madeiras, material de obras locais.

Começam a ser quebrados combustores de iluminação, vitrines de casas comerciais etc.; bondes são virados para servirem de trincheiras. As ruas General Câmara, Ouvidor, Prainha, Avenida Passos, Imperatriz e outras ficam tomadas de barricadas; postos policiais são assaltados. A luta se intensifica e as tropas policiais, ajudadas pelos bombeiros, são incapazes de vencer todos os focos populares (Edgard Carone in BENCHIMOL, 1992, p.307).

À medida que a então capital brasileira progredia, intensificavam-se e multiplicavam-se os problemas urbanos, desde a crise habitacional às revoltas populares. Estabeleceu-se, assim, o ambiente adequado para que se avivasse a insegurança dos habitantes da cidade e, conseqüentemente, para o surgimento de narrativas que dialogassem com seus medos. Assim como o contexto londrino fomentou o surgimento de vertentes como os romances de sensação, os romances de Newgate e os Mistérios da Cidade, vemos surgir, nas últimas décadas do século XIX, o suspense criminal no Brasil.

Imprensa, literatura de massa e até mesmo alguns grandes nomes do cânone nacional exploraram esse mesmo ambiente sombrio descrito por Luís Edmundo como forma de construir narrativas que dialogassem com os medos próprios do cidadão urbano. O próprio cronista, em comentário sobre o cenário literário da época, já percebe a popularização de certas

(...) novelas cruciantes, como que escritas a ponta de faca ou canivete, dispostas a dilacerar, arrancando, em falripas, o coração humano, são todas escritas no gênero daquele arqui-famoso folheto que se chamou *O filho que esporeou a própria mãe e virou bicho cabeludo*, aproveitando certa reportagem, das mais sensacionais de seu tempo, publicada nas colunas do *Jornal do Brasil* (EDMUNDO, 2003, p. 455-456).

Tanto essas “novelas cruciantes” (p.455), quanto o fenômeno das reportagens “sensacionais” (p.456) fazem parte da trajetória do suspense criminal brasileiro e seu estudo nos possibilitará melhor descrever as peculiaridades do gênero em território nacional.

3.3 O sucesso do crime

O Brasil, que não foi um país pródigo nem na produção do Horror nem na produção da ficção detetivesca, encontrou no gênero híbrido do suspense criminal uma combinação que rapidamente se difundiu entre a população. Ana Porto, em “Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro do início do século XX” mostra como, desde a década de 1870, já é possível ver narrativas centradas nos criminosos circulando no Brasil. Para ela:

O sucesso das histórias de crime era visível. Os periódicos publicavam, entre os mais diversos folhetins, romances traduzidos ou originais que versavam sobre crimes, os quais rapidamente se transformavam em volume pelas coleções vendidas pelos jornais. (...) De fato, bastava folhear um jornal da época para notar a presença marcante dos crimes, tanto entre o noticiário como no rodapé. Como era de se esperar, nessas narrativas o criminoso ocupava lugar central e, em muitos casos, notava-se uma preferência por personagens que poderiam ser referenciados à história. Assim, entre os criminosos célebres de Moreira de Azevedo, encontramos alguns afamados bandidos que circularam por terras brasileiras na década de 1830 (PORTO, 2010, p. 283-4).

Além de constatar a relevância da temática centrada em transgressores no Brasil, é possível destacar das observações de Porto duas informações importantes para estabelecer um paralelo com a trajetória da ficção de crime tradicional: o valor da **imprensa** tanto na produção quanto na divulgação de narrativas de crime; e a formação de uma ficção que tem como objetivo narrar a história de criminosos célebres do passado, aos moldes dos **romances de Newgate**.

Tradição iniciada na Inglaterra através do *Newgate Calendar*, os relatos de crimes hediondos não tardaram em ser incorporados pelos periódicos. Essas narrativas, cujo sucesso de vendas se dava mais por seu teor de entretenimento que por sua função informativa, muitas vezes, na ausência de notícias de crime relevantes, mesclavam fato e ficção, inventando ou modificando relatos de crimes violentos (WORTHINGTON, 2010, p.14-15). No Brasil, igualmente, antes mesmo da popularização da ficção de crime em si, os jornais, através de notícias sensacionalistas, já davam ao leitor breves narrativas que nada tinham em comum com a reportagem factual. Esse tipo de notícia tem sua origem no *fait divers*, uma forma

jornalística que é considerada por muitos como uma das influências para a formação da ficção de crime.

Fait divers se refere, inicialmente, ao nome dado a uma seção de periódicos franceses do século XIX que se contrapunha às demais por seu conteúdo peculiar:

O *fait divers* é também comumente associado ao horror e ao drama sangrento. Ainda que os acontecimentos mais frequentes narrados pela crônica dos *faits divers* sejam aqueles que relatam uma morte violenta, ainda que a morte seja, de fato, o acontecimento privilegiado, não se pode, entretanto, qualificar esta rubrica de “rubrica do horror”. Os temas explorados pela crônica dos *fait divers* são certamente restritos, mas não se limitam à morte. A crônica dos *fait divers* se interessa igualmente pelos suicídios, por certos tipos de acidentes, catástrofes naturais, monstros e personagens anormais; por diversas curiosidades da natureza, tais como os eclipses, os cometas, as manifestações do além, os atos heroicos, os erros judiciários e, enfim, por anedotas e confusões. Como podemos constatar com a leitura destes temas, o *fait divers* é sempre a narração de uma transgressão qualquer, de um afastamento em relação a uma norma (social, moral, religiosa, natural) (DION, 2007, p. 125).

Com o tempo, o termo passou a ser relacionado menos com o espaço que ocupava no jornal e mais com sua temática e abordagem. O *fait divers* não oferecia ao leitor tanto **informação** sobre problemas da cidade quanto exploravam o lado sensível do público, buscando causar nele efeitos de medo, assombro, indignação, espanto etc.

Para Barthes, o *fait divers*, diferente de outros tipos de notícias, não requisitava do público uma relação com contextos específicos, mas continha em si toda a informação necessária para sua compreensão (Cf. BARTHES, 1966, p.189). Pode-se assim dizer que nele estaria presente quase uma condição ficcional. Diante da notícia surpreendente, o leitor está menos interessado na validade ou profundidade da informação do que em seu efeito imediato. O público que em um dia lia sobre uma tentativa de assassinato não esperava encontrar no dia seguinte um relato sobre a melhora da vítima ou informações adicionais sobre a criminalidade na região, mas outra história igualmente chocante sem necessária conexão com a primeira.

Se em periódicos de maior renome, como o *Jornal do Brasil*, esse tipo de reportagem já era bastante explorado a fim de atrair leitores, não tardou para que surgissem publicações predominantemente voltadas para os mesmos temas e abordagens presentes no *fait divers*. Esses jornais sensacionalistas, livres das amarras de certa ética burguesa que repudiava o caráter explícito e a linguagem popular, produziam reportagens em que o tema do crime não apenas era predominante, como tratado de uma forma que o inclinava ao terror:

Os jornais popularescos fazem negócios com a divulgação de escândalos e de crimes. Ao invés de vender os fatos vestidos, vendem os fatos nus. São jornais feitos para serem lidos pelo leitor masculino das classes populares. Manchetes, títulos, matérias e fotografias são mensagens pornográficas, reais, violentas e fortes como os fatos que reproduzem. O impacto da leitura revela os aspectos insólitos e cruéis da realidade que o jornalismo de prestígio relega ao campo da curiosidade e das notas

e, assim, delega aos jornais popularescos a primazia da publicação (PEDROSO, 1994, p.39).

Novamente, é importante recordar que os “aspectos insólitos e cruéis da realidade” (p.39) contidos nesse jornalismo, mais que retirados da realidade, são construídos através de uma estética que prioriza os efeitos da narrativa sobre o público e não a informação em si.

Voltados aos leitores das camadas menos favorecidas economicamente, esses jornais não mostravam nada que fugisse ao conhecimento de seu público. As narrativas dialogavam justamente com seu cotidiano, permitindo que os leitores temessem não só pelos indivíduos – ou personagens – envolvidos nas notícias narradas, mas também por si mesmos, habitantes de um espaço igualmente cruel e violento.

Não só há, nesses jornais, um aumento da atenção dada aos temas chocantes, como também a conseqüente redução – ou mesmo extinção – do espaço para outros tipos de matéria. O resultado dessa hipertrofia do sensacional em detrimento do informativo é um tipo discursivo que se aproxima cada vez mais do ficcional. Pedroso nota como:

O impacto precisa ser renovado e mantido a cada edição. Os aspectos do inusitado e do violento se repetem diariamente, mas o redator precisa transformar a briga de botequim em guerrilha marginal; precisa inventar a matéria quando não existem bons ingredientes para despertar emoções e compor um escândalo jornalístico. A imaginação recobre o dia magro em acontecimentos explosivos (p.40).

Quando a imaginação se torna parte do processo de redação das matérias jornalísticas, o que antes era chamado de notícia torna-se muito semelhante daquilo que se considera literatura. Não tarda, assim, para que, seja através de folhetins ou publicações de baixo custo, periódicos e pequenas editoras comecem a perceber uma demanda do público por narrativas que despertem neles as mesmas sensações encontradas nesse tipo de jornalismo, abrindo as portas para a produção da ficção de crime.

É importante, contudo, ressaltar que, longe de substituir o papel dos periódicos no suspense criminal, a literatura passa a estabelecer uma relação complementar com o jornalismo. Por um lado, os jornais muitas vezes se apoiavam na ficção para incrementar suas notícias. Por outro, a literatura buscava nas notícias sensacionais os crimes que serviriam de base para suas histórias. Entre esses polos, a crônica surgia como a melhor expressão dessa complementaridade.

Impressa, muitas vezes, no mesmo suporte das notícias, a crônica mantinha a legitimidade de um discurso sobre o real e, ao mesmo tempo, a liberdade e subjetividade de um texto narrativo em primeira pessoa. Assim como o *Newgate Calendar*, na Inglaterra, e os *True Crimes* norte-americanos, a crônica, no Brasil, é um bom exemplo de como as relações entre ficção e realidade são complexas no suspense criminal. Veremos, posteriormente,

principalmente através de João do Rio e de Benjamim Costallat, como as crônicas sobre o crime e a ficção de crime propriamente dita confluíam, muitas, para a produção dos mesmos efeitos no público.

A proximidade com o real na ficção de crime brasileira já pode ser vista desde o início do romance no país. Retomando o comentário de Ana Porto sobre o gosto do público por histórias de criminosos famigerados, é possível ver que, da mesma forma que os romances de Newgate narravam a vida de bandidos lendários do século XVIII, no Brasil, essas biografias criminais foram, também, abundantes.

Já em 1852, em *Romances e Novelas*, Joaquim Norberto escreve sobre um lendário matador do país. Na novela “Januário Garcia ou As Sete Orelhas”, vemos a história de Januário Garcia, um homem do interior de São Paulo cujo filho fora esfolado vivo, depois teve os membros arrancados e por último foi decapitado por um grupo de sete criminosos. Januário parte, assim, em uma jornada de vingança que dura dez anos, caçando e matando cada um dos executores. Cada criminoso morto tinha, ainda, sua orelha arrancada, formando um colar medonho que Januário carregava sempre consigo.

A publicação de histórias baseadas em criminosos lendários, tenham sido eles louvados ou temidos pelo público, foi uma prática recorrente na literatura brasileira a partir, pelo menos, da década de 50, se estendendo ao longo do século XX. Entre muitas obras, podemos citar *Criminosos Célebres* (1873-4), *A Assassina* (1850), *José do Telhado e sua quadrilha* (1874), *História Completa de João Brandão em verso e prosa* (cerca de 1925), *Memórias de um Rato de Hotel* (1912) e *Evasões Célebres da Cadeia Pública de São Paulo* (1925) (cf. PORTO, 2009, p.44-5).

Essas histórias, seguindo o padrão dos romances de Newgate, são biografias criminais que contam não apenas o ato do crime em si, mas focalizam diversos aspectos da vida dos criminosos. Algumas dessas obras remontam às narrativas de banditismo de séculos anteriores, em que o fora da lei é visto como um benfeitor mais que como transgressor – como é o caso das narrativas sobre José do Telhado. Já outras, veem o criminoso através de uma ótica negativa, explorando os horrores de seus atos e incitando, assim, o terror.

Nesse segundo tipo destacam-se, por exemplo, obras como *A história completa de João Brandão*, sem indicação de autoria ou de data, publicada pela livraria João do Rio, o já citado *Criminosos célebres*, de Moreira Azevedo, e *Pedro Espanhol* (1884), de José do Patrocínio.

Baseada na história do criminoso Pedro Espanhol, também encontrada em *Criminosos Célebres*, a obra de José do Patrocínio apresenta a trajetória de vida de um menino que aos

treze anos se torna assassino do próprio pai em Lisboa, e parte em seguida para o Rio de Janeiro como empregado da Corte portuguesa. Aqui, sua vida de crimes se desenvolve, e ele envolve-se com ladrões, assassinos e prostitutas, e torna-se líder de uma quadrilha que suborna membros do alto escalão do governo. Mantendo a tradição dos contos de advertência, Pedro Espanhol, por fim, morre nas mãos da polícia, reafirmando os perigos de uma vida de crimes.

Além dos romances semelhantes ao modelo de Newgate, também encontraremos no Brasil uma forte presença de obras classificadas como “sensacionais”. Porto chega a perceber que, por mais que a literatura inglesa não tenha se popularizado tanto quanto a francesa no Brasil, era notável certo diálogo entre nossos romances de sensação e aqueles produzidos na Inglaterra:

No Brasil, ao menos desde a década de 1870, a recorrência a um efeito sensacional era evidente nas exposições de crimes brutais que abundavam nas páginas impressas dos periódicos. Os romances de sensação ingleses da década de 1860 não tiveram uma repercussão direta entre os escritores brasileiros. Porém, ao analisar alguns romances baseados em crimes, nota-se uma tênue, mas incisiva influência desses romances: é impossível não reparar nas similitudes. (PORTO, 2010, p.294)

Alessandra El Far (2004, p. 11), em *Páginas de Sensação*, afirma que a partir das duas últimas décadas do século XIX, uma literatura popular, publicada no formato de brochuras baratas, foi substituindo a predominância dos livros vindos da Europa, de bela encadernação e assinados por autores de renome. Essa nova vertente atendia à crescente demanda criada pela explosão demográfica urbana do Rio ao longo do século XIX, que fez com que editoras vissem o desenvolvimento de uma literatura para as massas como uma empreitada lucrativa.

É importante, contudo, mencionar que esse tipo de obra, ao ser denominada **popular**, menos indicava uma restrição de público leitor – os de menor renda ou escolaridade – que uma expansão do público que consumia literatura, já que, pelo barateamento das edições, os cidadãos de menor poder aquisitivo podiam comprar os mesmos livros lidos pela classe média.

Em processo semelhante ao ocorrido na Inglaterra, o termo “de sensação” ou “sensacional” difundiu-se aqui como uma etiqueta para todo tipo de “situação inesperada, assustadora, impetuosa, capaz de causar arrepios e surpresa” (p.14). Na literatura, indicar um romance como sensacional era uma forma tanto de anunciar quanto de advertir para um conteúdo forte: “dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis.” (p.14).

É possível, pelo próprio enredo de muitas dessas histórias, perceber que o medo é um tema chave. Em *Maria, a desgraçada*, por exemplo, temos a narrativa de uma menina do

campo que é sequestrada, estuprada e mantida em cativeiro às vésperas do casamento. Em outras, a proposta é ainda mais explícita, deixando claro já no próprio título o teor da obra, como em *Maria José, ou a filha que assassinou, degolou e esquartejou sua própria mãe*, *Matilde do Rosário da Luz na cidade de Lisboa em 1848* (s.d.).

Nessas narrativas, veremos um Rio de Janeiro violento, perigoso e decadente, repleto de assassinos, ladrões, prostitutas e outras figuras transgressoras da ordem. O prefácio de *O crime da Rua Carioca* (1906), de Abílio Soares Pinheiro, nos serve de exemplo da proposta dos autores de romances sensacionais.

O autor inicia seu prefácio atrelando sua história ao caso real a que sua obra remete – um roubo de uma casa de joias que teve como resultado a morte de dois jovens. O fato, que causou na sociedade uma “empolgante comoção de um drama tenebroso” (PINHEIRO, 1906, p. V), serve de ponto de partida para a construção do terror no público, que já se encontrava envolvido com essa história mesmo antes de ler a obra.

Depois, Abílio Soares Pinheiro ressalta o perfil do criminoso em questão. Vemos, na construção dessa personagem, como o autor, a fim de torná-la mais interessante aos leitores, ressalta sua “ferocidade fria e calculada”, a “inteligência pouco comum” e a “ação decidida e enérgica” (PINHEIRO, 1906, p. V). Com isso, faz uso de uma estratégia semelhante à observada por Nixon em relação as *true crimes*, em que o apelo à veracidade da história precisa ser intercalado com estratégias ficcionais que tornem coesos a magnitude do crime e o indivíduo que o pratica.

Por último, o autor enquadra sua obra a um gênero específico: por um lado, nega que se trate uma das crônicas judiciais, cuja “fria rigidez” (p.VI) não agradaria aos “amadores de fortes sensações” (p.VI); por outro, afirma que sua obra não seguirá a desordem das crônicas de jornais, uma vez que utilizará a ficção como forma de dar ordem e sentido à vida real, que carece de tais atributos. Sua literatura se alinhará, então, ao:

(...) estudo do Rio oculto, dessa parte da sociedade fluminense que tão perto de nós e no meio de nós se esconde, se organiza e age, desferrando seus golpes certos e semeando o pavor e a morte (p.VI).

Por “estudo do Rio oculto” podemos entender esse tipo de obra que penetrava nas questões mais atemorizantes do submundo carioca, centrais para a literatura de sensação. Essas questões são desdobradas no capítulo “Rio oculto”, em que podemos ver como Abílio Soares apresenta uma cidade cheia de ameaças ao seu leitor:

No Rio de Janeiro o crime não tem um bairro próprio, como em todas as capitais do mundo.

A razão é que a vida essencialmente cosmopolita da capital do Brasil, dificulta muito a camaradagem dos bandidos das diversas nacionalidades que a infestam.

(...)

O bairro das Laranjeiras e seus túneis, comunicantes com o Rio Comprido, é esconderijo habitual dos mais temíveis sanguinários ladrões.

(...) Procuram-se, congregam-se, formulam, assentam seus planos de roubos e assassinatos, e, quando tudo repousa, nas horas em que o trabalho e mesmo a vida da noite se paralisa, eles cumprem as suas façanhas, os seus audazes cometimentos.

De manhã a imprensa registra os factos e os gritos e os protestos das vítimas, a cidade se comove à narração dos crimes mais hediondos, e a polícia iludida, desorientada, desanimada, a maior parte das vezes não chega a descobrir os seus autores, que estudam e cumprem novas e criminosas façanhas. (p.15-16)

O ambiente descrito por Pinheiro transmite não só medo como também uma sensação de impotência. Vemos já nas narrativas dessa época um prenúncio do sentimento descrito por Bauman como “medo líquido”. Nesse ambiente o mal está disperso, não é possível determiná-lo, por sua ubiquidade. Tampouco se pode esperar por justiça, uma vez que a polícia é, na maioria das vezes, ineficaz em seu trabalho. O único a fazer é narrar os crimes hediondos, unindo a população através da comoção e do medo.

Esse é o modelo seguido também pelos **Mistérios da Cidade** nacionais. Seguindo o gênero iniciado na França por Eugène Sue, houve no Brasil ao menos três obras do gênero: *Mistérios do Rio de Janeiro* (1874), de A.J.M. Braga, *Mistérios da Tijuca* (1882), de Aluizio Azevedo, e *Mistérios do Rio* (1924), de Benjamim Costallat.

Mistérios do Rio de Janeiro, o primeiro dos três a ser publicado, já apresenta algumas características típicas do gênero, como a descrição de ambientes do submundo carioca, a presença de diversas personagens transgressoras e crimes brutais. Ainda no primeiro capítulo, por exemplo, vemos a união desses três elementos em uma cena ambientada no botequim do largo do Paço. Descrito como “uma espelunca” (BRAGA, 1874, p.21), o local era frequentado apenas por membros da “baixa sociedade” como “marujos de várias nacionalidades, jogadores, e outros aventureiros” (p.21). A fim de ressaltar a ameaça que aquele espaço representa, vemos como a própria polícia não é capaz de combater os transgressores:

E o tenente avançou para o policial com um estoque na mão.

Neste conflito um marujo inglês agarrando no realejo deu com ele tão forte pancada na cabeça do policial, que o obrigou a cair redondamente no chão.

– Está morto! está morto!

Eram os gritos que se ouviam (p.24).

Podemos ressaltar, também, como o autor dá bastante voz aos criminosos. Como parte da narrativa é centrada em um grupo de ladrões, vemos ao longo do livro diversos diálogos entre eles, em que é possível ter acesso às suas visões de mundo:

– Esperemos mais alguns dias, é necessário muita moderação; negócios assim não são bem calculados, e se o comendador não cumprir o que tratou comigo, então...

– Então, eu tiro-lhe as tripas fora, Sr. Miguel. Se o senhor soubesse a gana que eu tenho em estripar um homem de comenda! (p.49).

Através de um discurso violento e cruel, os criminosos são caracterizados como personagens sem escrúpulos ou piedade. Além de expor a vontade de matar sentida pelos ladrões, o autor explora a linguagem dos criminosos quando faz com que os próprios personagens narrem alguns de seus crimes, como o latrocínio abaixo:

– O patusco era de coragem, e corre sobre mim pelo largo fora, aninho-me no chão, e ele esbarrando comigo, caiu como um pato, pus-lhe um pé na barriga, e antes que ele gritasse pelos bem-aventurados policiais, meti-lhe a faca nas goelas, tirei-lhe a salvo o relógio, bem como duas notas de cinco mil reis, resto de maior quantia! (p.48).

É importante ressaltar, contudo, que essa representação da visão de mundo e da linguagem do criminoso ainda é algo maniqueísta e caricata. Sem apresentar a perspectiva sociológica da qual já vemos traços em João do Rio e que se concretiza no ultrarrealismo dos anos 70 do século XX, o foco nos criminosos em A.J.M. Braga tem como função não a relativização da figura do transgressor, mas a ratificação da ameaça que representam.

Ainda que em *Mistérios da Tijuca* a presença do crime e do submundo seja menos marcante, a narrativa é alimentada e entrelaçada por um assassinato misterioso que, como frequentemente ocorre na ficção detetivesca, é cometido antes do início da história. Mesmo sem expor a cena em que ocorre o homicídio, o autor explora o medo e a repulsa através da exposição do cadáver da vítima. O próprio local em que o corpo estava armazenado, um depósito de cadáveres anterior ao surgimento dos necrotérios, é descrito pelo narrador como uma “(...) pocilga da morte, cujo bafo, pestilento e repulsivo, dizia todos os mistérios da putrefação.” (AZEVEDO, 1882, p.14). Ao se depararem com o corpo, a descrição deixa clara a brutalidade da morte:

Era um defunto comprido, magro, com as barbas empastadas de sangue pelo lado inferior. Estava descalço e tinha o corpo nu, ligeiramente esverdeado. O assassino havia-lhe rasgado a garganta com uma faca e puxara o golpe até as regiões dérmicas do tórax (p.14)

É, contudo, em *Mistérios do Rio*, que encontraremos o mais profundo retrato do submundo da capital carioca. Costallat, em um misto de crônica e reportagem de campo, descreve o Rio de Janeiro sombrio que persistiu mesmo após as ações de Pereira Passos, apenas deslocado para regiões de menor visibilidade pública.

Armando e Rosa Gens, no prefácio à edição de 1990, já associam a obra às narrativas de Eugène Sue e Paul Feval: “Mistérios de Londres! Mistérios de Paris! E por que não *Mistérios do Rio*, de Benjamim Costallat?” (Armando Gens; Rosa Gens *in* COSTALLAT, 1990, p.9). Ainda que o próprio Costallat tenha negado a influência desses autores, já que

buscava desvencilhar sua obra do caráter folhetinesco atribuído a eles, é possível estabelecer certos paralelos entre ele e a vertente inaugurada por Sue. Se pensássemos em questões de forma, *Mistérios do Rio* divergiria bastante dessa tradição. Enquanto os tradicionais Mistérios da Cidade são todos romances, Costallat opta por uma série de crônicas curtas. Observando, porém, para o conteúdo de sua obra, é possível ver a proximidade: assim como as anteriores, os *Mistérios do Rio* exploram o espaço urbano do crime, do vício, da corrupção e da miséria, abordando tanto os perigos inerentes às zonas marginais quanto as ameaças representadas por uma elite opressora e por um estado negligente.

A opção de Costallat por escrever crônicas em vez de um romance possibilitou um foco muito maior na temática do crime e de outras transgressões. O formato de romance romântico, tradicional nos Mistérios da Cidade, se constituía de uma trama longa e intrincada, chegando a ser, muitas vezes, rocambolesca. A alternância entre a atmosfera de tensão das cenas de crime e o desenvolvimento das outras temáticas fazia com que o efeito de medo perdesse muito de sua eficácia.

Das catorze crônicas que compõe o livro, ao menos doze lidam diretamente com crimes, ambientes degenerados, violência ou outras transgressões. Costallat aborda a compra e venda de cocaína, a vida nos cabarés, as casas de jogo ilegais, as zonas de alta criminalidade, a vida nas favelas, a prostituição e outros temas que se opõem à visão da cidade nos moldes parisienses que Pereira Passos tentara consolidar.

A recorrência de elementos como o crime, a miséria e a violência ao longo das crônicas aponta para uma perspectiva pessimista da situação em que se encontra a cidade, aproximando-se da ideia de “comunidade perdida” que Stephen Knight menciona em seu estudo sobre os Mistérios da Cidade (cf. KNIGHT, 2012, p.8-9). Tal perspectiva é reforçada, ainda, por certos discursos ao longo da obra que descrevem regiões totalmente entregues à criminalidade:

– Quase todos os moradores desta Rua da América são ladrões e intrujões. (...) Com a Favela, esta zona daqui é a que mais fornece pensionistas para as prisões. Lá em cima, no morro, é o crime, é a facada, a violência, a vingança, a valentia; cá em baixo, na Rua da América, é o roubo, é a astúcia, é o profissional da gazua e do pé-de-cabra (COSTALLAT, 1990, p.33).

Se os delitos mais explícitos e violentos, como o roubo e o homicídio, proliferam intensamente nessas áreas, crimes como o tráfico de drogas se fazem presentes em todas as camadas da sociedade:

Composto de uma série infinita de intermediários, de revendedores de revendedores, a cocaína rapidamente é distribuída por todos os recantos. *Chauffeurs*, rápidos, *garçons*, meretrizes, jogadores, até quitandeiros e peixeiros e turcos de prestações,

manucures, barbeiros, dentistas, médicos, quase todas as classes têm um representante revendedor da droga (p.21).

Não é, contudo, apenas na construção de uma perspectiva negativa da cidade que se concentram os efeitos de medo da obra. Em “Túneis do pavor”, por exemplo, vemos a reaparição do túnel do Rio Comprido, já mencionado por Abílio Soares Pinheiro como um espaço de crime e violência. Na pena de Costallat, contudo, o perigoso ambiente se torna um verdadeiro *locus horribilis*:

Eu só pensava e só tornava a pensar no túnel do Rio Comprido, no túnel do pavor, que a todos causava espanto e medo.

(...)

Atravessar o túnel do pavor àquela hora era reduzir de cinquenta por cento a nossa possibilidade de existência.

A Favela é sinistra, mas é povoada. A Saúde, o túnel João Ricardo, a ponte dos Amores, a Marítima, são zonas trágicas, mas habitadas. Lugares onde, se há o bandido há também muita gente honesta. Há a cavalaria e o guarda noturno...

Mas na zona do túnel do pavor não há nada disso. É o pleno deserto. A plena solidão. E o que é pior: há habitantes transitórios que, de quando em quando, vão povoar as suas cavernas – existem verdadeiras cavernas pré-históricas entre as suas rochas – e as suas pequenas casas de sapê, improvisadas, nas encostas do morro. E esses habitantes transitórios são terríveis! (COSTALLAT, 1990, p.59).

Vale, ainda, ressaltar o uso do suspense como uma estratégia para intensificar o clima de medo da narrativa. Em diversos momentos, vemos como o narrador faz descrições dignas das tradicionais histórias de terror:

Tive a impressão de que o carro se enfunasse na terra, desaparecesse enterrado, fosse engolido por aquele buraco escuro. Estávamos no túnel do pavor!

(...)

As paredes do túnel escuro gotejavam. Caía água. E nós rodávamos para o desconhecido em plenas trevas. (...)

Nossos corações batiam mais forte. Apertávamos instintivamente os revólveres, o dedo no gatilho (p.61).

Outro espaço importante que vemos na obra de Costallat é o morro da Favela, comunidade que, posteriormente, dará nome às favelas de forma geral. Nela, até a geografia é descrita como uma ameaça. Demasiado íngreme, o “morro sinistro” (p.34), guarda a cada passo “a possibilidade de se quebrar o pescoço” (p.34) ao cair de seus estreitos degraus.

Mesmo que o crime seja apontado como um elemento presente na cidade como um todo, o morro da Favela é visto como um microcosmo em que os perigos se concentram e intensificam. Alheio às leis que regem a sociedade e aos poderes que a controlam, vigora na Favela um código de conduta que, aos olhos do cronista, beira a selvageria:

Encravada no Rio de Janeiro, a Favela é uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma. Não atingida pelos regulamentos da prefeitura e longe das vistas da Polícia.

Na Favela, a lei é a do mais forte e a do mais valente. A navalha liquida os casos. E a coragem dirime todas as contendas.

Há muito crime, muita morte, porque são essas as soluções para todos os gêneros de negócios – os negócios de honra como os negócios de dinheiro (p.37).

O que mais impressiona, contudo, nesse relato, diz respeito não ao medo em si, mas a peculiar perspectiva de um dos moradores da Favela sobre o cinema da época. Costallat, revelando certa alienação sobre a situação precária daquela comunidade, pergunta a uma senhora sobre a existência de uma sala de cinema no local. Sua resposta sintetiza a relação do brasileiro com a própria ficção de crime:

– Cinema? Oh! Meu santo! Pra quê? Mas não é “perciso”! Temos aqui cinema todo dia, toda hora. (...) Mulheres nuas, tiros, facadas, paus-d’água. “Pra” que cinema na Favela, se a Favela já é um cinema? (p.35-6).

Através de tal comentário é possível supor a popularidade, já naquela época, de filmes voltados para temas violentos, indicando a circulação da ficção de crime na cidade em outras mídias que não a literatura. É preciso, ainda, ressaltar como essa senhora não parece ver distinção, como espectadora, entre o cinema violento e a violência experimentada na própria realidade, reforçando a ideia de certa confusão entre as fronteiras da ficção e realidade nas obras de crime, especialmente em sua produção nacional.

O cidadão do Rio vivia, assim, entre o consumo de uma ficção violenta e o espetáculo da própria realidade, uma relação profunda com um medo urbano, em que favelas, bairros pobres ou mesmo o centro da cidade podem surgir como ambientes de Terror. Se nos faltou, ao longo do século XIX monstros que nos assombrassem, o Brasil foi abundante em homens capazes de atos tão letais quanto as criaturas que povoam os mundos fantásticos do horror.

Por mais que tenha sido possível ver, ao longo dessa exposição panorâmica da literatura de crime no Brasil, como o gênero dialoga com os medos próprios do homem urbano, somente através de uma análise minuciosa será possível identificar como, de fato, os efeitos de terror são produzidos por essas obras.

Para tal, faremos, no capítulo IV, um estudo de caso em algumas obras do jornalista, cronista e ficcionista carioca João do Rio. A escolha dessa figura icônica do *fin de siècle* se dá, principalmente por três motivos: sua aceitação tanto pela crítica quanto pelo grande público; a produção tanto de crônicas quanto de contos de terror; e a escolha da estética gótica para melhor abordar e produzir o medo em sua literatura.

Primeiramente, boa parte das obras mencionadas no capítulo III é voltada para o grande público, sendo vista com maus olhos pela crítica da época. A produção de João do Rio, por outro lado, sem deixar de agradar ao leitor comum, foi também apreciada pela elite intelectual, garantindo-lhe, em 1910, a 26ª cadeira da Academia Brasileira de Letras. Dessa forma, evita-se que o gênero seja entendido como um fenômeno estritamente ligado à

literatura de massa, mostrando como sua recepção se deu, também, entre um público mais seletivo.

Soma-se a isso, ainda, o fato de que o autor carioca dialogou com a temática do medo e do crime tanto em suas crônicas quanto em sua produção ficcional. Assim, podemos observar as especificidades da representação dessas temáticas nesses dois tipos narrativos e como ambos se complementam na produção dos efeitos de terror.

Por último, João do Rio, assim como Poe, ao haver utilizado diversas características típicas do gótico em seu suspense criminal, torna mais explícita a inclusão do gênero na tradição da literatura de medo. Com isso, sua obra serve para mostrarmos com clareza a união dos temas trabalhados nos últimos três capítulos, na tentativa de delinear uma literatura de terror tipicamente nacional.

4 CRIME E MEDO EM JOÃO DO RIO

4.1 O *flâneur*

O jornalista e escritor João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, mais conhecido como João do Rio, talvez seja o autor que melhor representa as contradições próprias do *fin de siècle* no Brasil. Pode-se dizer que suas obras são marcadas por dualidades: entre a representação do velho Rio e a da Cidade-luz nascente; entre um jornalismo com estilo literário e uma literatura impregnada de realidade; entre a reação de terror e a de admiração diante da cidade; entre o popular e o erudito; entre o local e o universal.

O icônico *flâneur* carioca oferece-nos mais do que uma simples exemplificação do Terror na literatura brasileira: através da análise de sua obra, poderemos ressaltar diversas características do suspense criminal trabalhadas nos capítulos anteriores. Assim, veremos como o suporte jornalístico e das crônicas influencia a produção de efeitos de medo através da construção da cidade como um *locus horribilis*; como a ficção utiliza esse suporte jornalístico para confundir suas fronteiras com a realidade; e como elementos do gótico e da ficção de crime se conjugam na criação de uma obra de suspense criminal.

O feito mais notável de João do Rio no âmbito da literatura do medo no Brasil, contudo, foi ter produzido uma ficção que logrou, ao mesmo tempo, agradar às massas que lhe davam sustento sem ofender o senso estético da elite intelectual responsável por eternizá-lo. Escritor de narrativas ricas em transgressões e amoralidades, João do Rio foi capaz de produzir e vender um tipo de literatura muitas vezes semelhante ao que ele mesmo condenava. Tome-se como exemplo a seguinte passagem de *A alma encantadora das ruas*, em que ele dá seu veredito sobre os romances de sensação consumidos em finais do século:

Essa literatura, vorazmente lida na detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeieiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e mal feita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha (RIO, 2007, p.58).

Três anos mais tarde, é publicado *Dentro da noite*, livro de contos de João do Rio categorizado por João Carlos Rodrigues como “a maior coleção de taras e esquisitices até então publicada na literatura brasileira” (RIO, 2002, p.12). Não faltam, nas páginas dessa obra, os mesmos “crimes” e “degenerações sopitadas” (RIO, 2007, p.58) que João do Rio tanto criticava na literatura popular de seu tempo.

Em *Dentro da noite*, vemos aflorarem temas como homossexualidade, vício, voyeurismo, roubo, doenças, tortura e assassinato. Longe de serem temas secundários na obra, é possível dizer que são justamente as transgressões que unem a variedade de histórias desse peculiar livro.

É compreensível que uma figura da elite intelectual como João do Rio criticasse a produção da literatura de massa, sem o suposto refinamento literário que se requisitava da literatura à época. Suas críticas, contudo, não eram voltadas para questões estilísticas, mas para critérios morais, apontando como defeitos aqueles mesmos elementos que, anos depois, ele próprio explorará em sua obra.

Nessa dissonância entre o objeto de sua crítica e sua própria produção reside o segredo de sucesso que faz da obra de João do Rio uma das primeiras obras do Terror nacional cuja recepção se deu de forma positiva tanto pela crítica quanto pelo público leitor da elite cultural. Ao amoldar as temáticas da literatura de massa aos padrões estéticos da dita alta literatura, João do Rio mascara uma produção baseada em efeitos estéticos sob uma camada de objetivos mais nobres, como representação da realidade, estudo de psicologias conturbadas e observações sobre o trágico da condição humana.

As resenhas à época do lançamento de *Dentro da Noite* revelam os esforços empregados pelos críticos para justificar o conteúdo polêmico da obra de João do Rio: “todas as paixões, todas as agonias, todas as maldades que a Alma Humana esconde sob o verniz inteligente da Civilização” (GAZETA, 8 abril de 1911, p.1) ou “emoções dolorosas, torturantes, mas verdadeiras, reais e observadas. (GAZETA, 18 de abril de 1911, p.2). Carlos Porto Carreiro torna mais explícito esse revestimento moral para a obra, quando diz que:

Dentro da noite é um conjunto de dezoito desses estudos, todos eles bizarros, alguns macabros mesmo, mas sempre obedecendo ao ponto de vista que no escritor parece uma obsessão: trazer a lume as pequeninas misérias que a civilização acoberta com seus brocados e lantejoulas (CARREIRO, 1911, p.2).

É Figueiredo Pimentel, outro autor de obras polêmicas, como *O aborto*, e contos de medo como “O cadáver”, que reconhecerá *Dentro da noite* como uma obra filiada ao Terror. Após comparar o cronista carioca ao próprio Edgar Allan Poe por sua capacidade de criar uma atmosfera de medo, ele afirma que:

Por mais forte que seja o leitor, fatalmente há de se impressionar com aquelas páginas. Não precisa ser à Meia-Noite, hora em que todos dormem, hora em que se ouve bater o coração de terror. Pela manhã, em uma clara e luminosa manhã, como deve ser a do domingo de hoje; ao meio-dia, quando o sol flamívomo, comburente, entorna pelo espaço grandes vagalhões de luz; a qualquer hora em que se ler **Dentro da noite**... a gente sentirá o horror, o medo, a ânsia, a angústia, a alucinação do momento (PIMENTEL, 1911, p.1).

É curioso o comentário de Figueiredo Pimentel que indica que uma obra chamada *Dentro da noite* seria capaz de causar seus efeitos mesmo se lida sob o sol do meio-dia. É, contudo, uma observação aguda por parte do resenhista. Por mais que João do Rio tenha escolhido uma ambientação noturna para diversas de suas obras, os medos urbanos abordados ali prescindem da noite para aterrorizar.

A “hora em que se ouve bater o coração do terror” (p.1) mencionada por Figueiredo Pimentel retoma a ideia que trabalhamos no capítulo I sobre o **medo latente**. Perduraria, no leitor de horror, muitas vezes, mesmo após terminar uma obra, um medo que já não mais é inerente à recepção da narrativa, mas real, ainda que tênue, sob a forma de sensação de insegurança. É bem mais provável que tal fenômeno ocorra em um leitor que termine um livro como *Drácula* sozinho, de noite, em uma casa de campo, do que em um leitor que termine o mesmo livro sentado em uma praça da cidade em um dia ensolarado.

A noite, em geral, parece ser uma hora mais adequada para a recepção de obras de medo, fato que poderíamos atribuir a certa proximidade entre o típico ambiente gótico presente nas obras mais populares do gênero e o momento em que se encontra o leitor, provavelmente sozinho, em total silêncio e no escuro. Por mais que o leitor saiba que o mundo de *Drácula* é um mundo diferente do seu, as características do ambiente em que se encontram Harker e Mina coincidem temporariamente com o espaço de leitura, abalando, ainda que sutilmente, as convicções internas do leitor.

Na obra de João do Rio, como observa Figueiredo Pimentel, e, de forma mais abrangente, no Terror como um todo, há uma menor necessidade do ambiente noturno para estimular o medo latente. Enquanto o ambiente de *Drácula* apenas se aproximaria do mundo do leitor nos instantes noturnos posteriores à leitura, o ambiente das personagens desumanas do Terror é, em geral, uma representação do próprio mundo real. Dessa forma, não é preciso abalar as convicções do leitor para fazê-lo crer que as ameaças presentes nas obras lidas fazem parte de seu mundo – ele o sabe antes mesmo de começar sua leitura. Se, no Horror, o medo pode partir da obra ficcional para a realidade, no Terror, o medo da realidade auxilia na produção do efeito estético da própria obra.

Na obra de João do Rio essa proximidade é ainda maior, uma vez que sua ficção parece partilhar do mesmo ambiente descrito pelo autor em suas crônicas e reportagens sobre a cidade. Tanto em *A alma encantadora das ruas* quanto em *Cinematógrafo*, já é possível ver a construção da cidade que servirá de *locus horribilis* para *Dentro da noite*.

De fato, para compreender sua ficção, é importante, antes, conhecer as crônicas de João do Rio sobre a cidade. Boa parte do livro de contos do autor foi, antes, publicado em

periódico, dividindo espaço com sua produção jornalística. Sem nenhum paratexto que deixasse clara a divisão entre sua produção ficcional e jornalística, e tendo em vista o tom literário de suas crônicas, *Dentro da noite* poderia ser visto como uma extensão das reportagens de campo feitas por João do Rio no submundo da então capital.

Dessa forma, o público, sendo alertado dos perigos que habitam seu próprio mundo, fica mais suscetível à recepção dos terrores de sua obra ficcional. Diante da cidade que João do Rio expõe aos seus leitores, vemos a precisão do comentário de Figueiredo Pimentel: o medo de *Dentro da noite* pode ser produzido mesmo ao Sol do meio-dia.

4.2 Rio de Janeiro: um *locus horribilis*

Uma compilação de crônicas sobre a cidade do Rio de Janeiro, *A alma encantadora das ruas* é o resultado da visão paradoxal de um *flâneur* diante da modernidade. Ao mesmo tempo em que exalta a beleza e o fascínio do progresso, teme a miséria e o caos que persiste à sombra da nova cidade.

Por mais que adquira, em diversas partes, uma escrita mais reflexiva ou descritiva, João do Rio não se limita à observação, mas interage com o cenário que está a sua volta. Em uma espécie de reportagem de campo, suas crônicas são relatos em primeira pessoa de suas experiências pelas diversas – e, muitas vezes, sórdidas – regiões do Rio, incluindo, presídios, casas de ópio e zonas de miséria e prostituição.

Ao longo de sua obra, João do Rio desenvolve uma ideia que apresenta já na primeira e icônica crônica do livro: “A rua”. Nela, vemos como o autor antropomorfiza a rua, e por extensão, a própria cidade. Para o narrador, as ruas não são apenas locais de passagem, mas, por serem dotadas de histórias e memórias, acabam desenvolvendo suas próprias almas.

Essa rua, para ele, “nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento.” (RIO, 2007, p.16). Humanizadas pela adição do orgânico ao inorgânico, as ruas teriam até mesmo personalidade:

Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, *spleenéticas*, *snobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (p.19).

Assim, João do Rio dedica-se a mostrar, como se construísse personagens, as diversas ruas da antiga capital da República, mostrando tanto os locais de brilho e beleza quanto aqueles em que predomina a miséria:

A Rua da Misericórdia, ao contrário, com as suas hospedarias lóbregas, a miséria, a desgraça das casas velhas e a cair, os corredores bafientos, é perpetuamente lamentável. Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em redes; nela vicejou a imundície, nela desabotoou a flor da influência jesuítica. Índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial, o primeiro balbucio da cidade foi um grito de misericórdia, foi um estertor, um ai! tremendo atirado aos céus. Dela brotou a cidade no antigo esplendor do Largo do Paço, dela decorreram, como de um corpo que sangra, os becos humildes e os coalhos de sangue, que são as praças, ribeirinhas do mar. Mas, solução de espancado, primeiro esforço de uma porção de infelizes, ela continuou pelos séculos afora sempre lamentável, e tão augustiosa e franca e verdadeira na sua dor que os patriotas lisonjeiros e os governos, ninguém, ninguém se lembrou nunca de lhe tirar das esquinas aquela muda prece, aquele grito de mendiga velha: – Misericórdia! (p.19-20).

A Rua da Misericórdia, já vista anteriormente aqui através das crônicas de Luís Edmundo, é vista por João do Rio pela mesma ótica negativa. É curioso, contudo, notar como João do Rio aponta a gênese da cidade através dessa rua, na forma de um “corpo que sangra.” (p.20). Vemos, assim, como há uma violência fundadora da cidade, que não nasce de ideias de prosperidade, mas de “um grito de misericórdia” (p.20).

Se ambos os autores se aproximam nessa abordagem desencantada dessa região, tem visões opostas sobre o passado dela. Enquanto Luís Edmundo indicava, na Rua da Misericórdia, um passado de esplendor degenerado por um presente de miséria, João do Rio, por sua vez, descrevia-a como um espaço degenerado desde seu surgimento, continuando “pelos séculos afora sempre lamentável” (p.20).

Essa ideia de um passado sombrio que afeta o presente, uma característica típica do gótico, pode ser vista de forma ainda mais explícita no trecho a seguir. Ao descrever o Largo do Moura, João do Rio associa o perigo da região ao histórico sangrento que ela possui:

(...) há ruas lúgubres, por onde passais com um arrepio, sentindo o perigo da morte — o Largo do Moura por exemplo. Foi sempre assim. Lá existiu o Necrotério e antes do Necrotério lá se erguia a Forca. Antes da autópsia, o enforcamento. O velho largo macabro, com a alma de Tropmann e de Jack, depois de matar, avaramente guardou anos e anos, para escapelá-los, para chamá-los, para gozá-los, todos os corpos dos desgraçados que se suicidam ou morrem assassinados. Tresanda a crime, assusta. A Prainha também. Mesmo hoje, aberta, alargada com prédios novos e a trepidação contínua do comércio, há de vos dar uma impressão de vago horror. À noite são mais densas as sombras, as luzes mais vermelhas, as figuras maiores. Por que terá essa rua um aspecto assim? Oh! Porque foi sempre má, porque foi sempre ali o Aljube, ali padeceram os negros dos três primeiros trapiches do sal, porque também ali a força espalhou a morte! (RIO, 2007, p.20).

Há, para o cronista, uma maldade ancestral no Largo do Moura que persiste mesmo após as melhorias do governo de Passos. O crime, na região, não é apenas uma consequência

do ato do homem, mas de certa forma um reflexo da própria condição da rua, “porque foi sempre má” (p.20).

Vemos ainda que João do Rio aborda um tema específico que retornará em *Dentro da noite*. Ao citar Tropmann e Jack, o cronista mostra interesse por dois antecessores dos *serial killers* modernos. Jean-Baptiste Troppman, de acordo com *The Encyclopedia of serial killers* foi conhecido por matar oito membros de uma família na França, em 1869 (NEWTON, 2006, p. 420). Jack – mais conhecido como *Jack, the ripper* ou “Jack, o estripador” –, persistiu por mais tempo no imaginário popular, sendo ainda hoje considerado um dos mais famosos *serial killers* de todos os tempos e dispensa maiores apresentações.

Essa visão sombria da cidade, ao final da crônica, transcende a condição espacial e se transmuta em uma condição própria do homem. Para o autor, o lado obscuro da humanidade poderia ser descrito através de uma metáfora da rua:

Há ainda uma rua, construída na imaginação e na dor, rua abjeta e má, detestável e detestada, cuja travessia se faz contra a nossa vontade, cujo trânsito é um doloroso arrastar pelo enxurro de uma cidade e de um povo. (...) É uma rua esconsa e negra, perdida na treva, com palácios de dor e choupanas de pranto, cuja existência se conhece não por um letreiro à esquina, mas por uma vaga apreensão, um irreduzível sentimento de angústia, cuja travessia não se pode jamais evitar. (...) As ruas são percíveis como os homens. A outra, porém, essa horrível rua de todos conhecida e odiada, pela qual diariamente passamos, essa é eterna como o medo, a infâmia, a inveja. Quando Jerusalém fulgia no seu máximo esplendor, já ela lá existia. (...) Ah! Não procureis evitá-la! Jamais o conseguireis. Quanto mais se procura dela sair mais dentro dela se sofre. E não espereis nunca que o mundo melhore enquanto ela existir. Não é uma rua onde sofrem apenas alguns entes, é a rua interminável, que atravessa cidades, países, continentes, vai de polo a polo; (...) Talvez que extinto o mundo, apagados todos os astros, feito o universo treva, talvez ela ainda exista, e os seus soluços sinistramente ecoem na total ruína, rua das lágrimas, rua do desespero — interminável rua da Amargura (RIO, 2007, p.31-2).

Ainda apelando ao passado, para o autor, essa rua metafórica é anterior mesmo à própria consolidação da cidade, da civilização, um resquício primitivo do homem. Dessa vez, contudo, João do Rio projeta também no futuro os tons sombrios. Para ele, esse lado obscuro do homem não só é anterior, mas também posterior à própria civilização. Essa visão pessimista da condição humana esboçada em suas crônicas alcançará, posteriormente, sua plena expressão na ficção de *Dentro da Noite*.

A partir desse prefácio vemos como o cidadão da metrópole é assombrado por duas forças igualmente ameaçadoras: uma força externa, projetada pelas zonas decadentes da cidade, cuja “alma” inspiraria terror e morte; e uma força interna, eterna e inescapável, cuja existência se faz notar “por uma vaga apreensão, um irreduzível sentimento de angústia” (RIO, 2007, p.20).

Servindo, assim, de prólogo para sua obra, João do Rio prepara seu leitor para um passeio muitas vezes amedrontador pelo submundo do Rio de Janeiro. Para os leitores da burguesia será um trajeto desconhecido, cheio dos horrores de uma miséria que normalmente é vista à distância; para as massas, um lembrete do cenário de caos e violência que experimentam cada dia³⁹.

Essa atmosfera opressiva pode ser percebida na crônica intitulada “Visões d’Ópio”, em que o autor narrará, em um texto quase indistinguível de um conto de Terror, sua visita a uma casa de Ópio frequentada por chineses pobres do Rio, na famosa Rua da Misericórdia. Chamamos atenção, no excerto seguinte, em que o narrador abre seu relato com uma descrição estetizada do pôr-do-sol na cidade, para como as crônicas de João do Rio, longe de um estilo prosaico próprio do jornalismo, são adornadas por um estilo literário refinado:

Era às seis da tarde, defronte do mar. Já o sol morrera e os espaços eram pálidos e azuis. As linhas da cidade se adoçavam na claridade de opala da tarde maravilhosa. Ao longe, a bruma envolvia as fortalezas, escalava os céus, cortava o horizonte numa longa barra cor de malva e, emergindo dessa agonia de cores, mais negros ou mais vagos, os montes, o Pão de Açúcar, S. Bento, o Castelo apareciam num tranquilo esplendor. Nós estávamos em Santa Luzia, defronte da Misericórdia, onde tínhamos ido ver um pobre rapaz eterômano, encontrado à noite com o crânio partido numa rua qualquer (p.68).

O autor cria uma progressão decrescente de tons, partindo do Sol, passando pelos tons “pálidos e azuis”, “cor de malva” e chegando aos tons “mais negros” (p.68). Forma, ainda, um contraste não apenas entre as cores, mas entre a atmosfera sublime do pôr-do-sol no litoral e a imediata e grotesca cena seguinte: um viciado em éter com o crânio partido. Esse choque introduz o leitor bruscamente na atmosfera de “Visões d’Ópio”. Como quem, por engano, adentra uma ruela sombria do centro da cidade, João do Rio passa, sem mais preparos, de uma crônica sobre a confecção de tabletas para um pungente relato sobre o consumo de drogas no Rio.

Convencido por um amigo a visitar uma casa de Ópio, um dos vícios mais brutais da época, João do Rio narra, nessa crônica, como, disfarçado de fornecedor de drogas, é levado a uma experiência de terror e repulsa nos piores antros da cidade.

O narrador constrói com tensão a transição entre a cidade civilizada e o ambiente para o qual se dirigem. Ainda na Rua da Misericórdia, com a proximidade da noite, se inicia um

³⁹ Apesar de estarmos ressaltando, ao longo dessa análise, a construção da cidade como um *locus horribilis*, *A alma encantadora das ruas* é uma obra de tons diversificados, em que as observações que faremos dividem espaço tanto com exaltações a certos locais e práticas urbanas quanto com críticas sociais e depoimentos tocantes sobre a miséria na cidade. Uma vez que nosso objetivo é uma análise dos elementos que colaboraram para a construção do ambiente encontrado na ficção de medo de João do Rio mais que uma análise integral de sua obra, deixamos de lado os capítulos mais positivos da obra, focando-nos naqueles que o terror é um elemento marcante.

“movimento febril” (RIO, 2007, p.69) de pessoas. Passando por “velhos prédios em ruínas” (p.69), elemento que reforça a ideia de uma cidade decadente, eles alcançam o Beco dos Ferreiros, local em que “[h]á portas de hospedarias sempre fechadas, linhas de fachadas tombando, e a miséria besunta de sujo e de gordura as antigas pinturas. Um cheiro nauseabundo paira nessa ruela desconhecida” (p.69).

Ao alcançar a casa de ópio, a primeira impressão do cronista é ter sido transportado para as “lóbregas bodegas de Xangai” (p.70). Lá, em uma sala “estreita e comprida, inteiramente em treva” (p.70), a atmosfera é “pesada, oleosa, quase sufoca” (p.70). Antes de qualquer descrição detalhada do lugar, já é possível ver como as impressões do narrador constroem um ambiente de medo.

Conforme os olhos se acostumam às trevas, os dois aventureiros arriscam avançar naquele espaço, desvelando criaturas aterrorizantes:

O ambiente tem um cheiro inenarrável, os corpos movem-se como larvas de um pesadelo e essas quinze caras estúpidas, arrancadas ao bálsamo que lhes cicatriza a alma, olham-nos com o susto covarde de *coolies*⁴⁰ espancados. (...) Há um mistério de explorações e de horrores nesse pavor dos pobres celestes⁴¹ (RIO, 2007, p.70-1).

O primeiro elemento que chama a atenção nessa descrição é a comparação dos chineses, os *chins*, com “larvas de um pesadelo” (p.70), uma atribuição que indica, pela imagem da larva, repulsa e pela menção ao pesadelo, medo. A comparação, como outras que aparecerão ao longo da crônica, lembram descrições de Lovecraft, como a seguinte:

Eram adumbrações monstruosas e nebulosas do pitecantropoide e do amébio; vagamente moldadas a partir de algum lodo fétido da terra corrupta, deslizando e escorrendo de um lado para outro nas ruas imundas ou para dentro e para fora de janelas e portas com movimentos que não sugeriam nada além de vermes infestadores ou das coisas inomináveis nas profundezas oceânicas. Quem dera que uma misericordiosa lufada de cianogênio pudesse asfixiar todo aquele aborto descomunal, acabar com a miséria e purgar a região (H. P. Lovecraft apud BRAGA, 2010, p. 16-7).

O fragmento de descrição acima, por mais que pareça retirado de uma história de horror, é, na verdade, parte de um relato sobre as impressões de Lovecraft de Nova York, mais especificamente de Chinatown. O escritor norte-americano utiliza processos descritivos e campos semânticos bem semelhantes para descrever tanto suas impressões sobre a metrópole moderna quanto para construir as ameaças monstruosas de sua ficção:

Numa clareira natural do pântano havia uma ilha relvada e sem árvores, com um acre de extensão, talvez, e em certa medida seca. Sobre ela saltitava e se contorcía uma horda de anormalidade humana, que só um Sime ou um Angarola poderiam

⁴⁰ Trabalhador braçal de origem chinesa ou indiana, usado no Império Britânico depois da abolição da escravatura, segundo as notas da própria edição (Cf. RIO, 2007, p.71).

⁴¹ Súditos do Celeste Império, denominação da China antes de proclamada a República, segundo as notas da própria edição (Cf. RIO, 2007, p.71).

descrever. Desprovida de roupas, aquela prole híbrida zurrava, urrava e se contorcia em volta de um anel de fogo (...). Era no interior desse círculo que a roda de adoradores saltava e rugia, movendo-se da esquerda para a direita numa Bacanal interminável entre o anel de corpos e o anel de fogo (LOVECRAFT, 2007, pp. 118-9).

Ao comparar esses dois trechos, Júlio França (2013, pp. 66-78) percebe que o modo como Lovecraft reage às transformações sofridas pela cidade desempenha um papel importante nas imagens de sua ficção de horror. De forma semelhante, as experiências de João do Rio nas regiões mais decadentes da metrópole carioca também terão grande impacto na construção de ambientes e personagens de sua ficção.

Diferente de Lovecraft, contudo, João do Rio não acredita que uma “lufada de cianogênio” (H. P. Lovecraft apud BRAGA, 2010, p. 17) seja a melhor solução para o caso. Se suas descrições mostram repulsa e medo, expõem, também, certa piedade pela miséria daqueles indivíduos. O cronista se refere aos viciados como “pobres celestes” (RIO, 2007, p.71), e, em diversos trechos, eles estão tão ou mais assustados que os dois companheiros. O que horroriza o narrador não são exatamente os homens, mas a desumanização que o abuso do ópio pode causar. A perda de razão e do autocontrole, combinada à letargia e aos delírios causados pela droga, faz dos chineses criaturas tanto imprevisíveis e ameaçadoras quanto repulsivas.

A permanência prolongada naquele ambiente acaba provocando no narrador “náuseas” e “uma nevrose de crime” (p.71). Desnortado pela escuridão e pela nuvem de fumaça de ópio, ele sente uma “imperiosa vontade de apertar todos aqueles pescoços nus e exangues, pescoços viscosos de cadáver onde o veneno gota a gota dessora.” (p.71). Esse trecho revela a linha tênue que separa o cidadão ordinário de tornar-se, também parte do perigo. Rodeado pelos viciados, o narrador sente vontade de exterminá-los, mas não para “purgar a região” (H. P. Lovecraft apud BRAGA, 2010, p. 17), como propõe Lovecraft, mas apenas para ver-se livre daquele ambiente, para finalizar a angústia que lhe inspirava assistir àquelas cenas.

Diante de um quadro já aterrorizante, a fala do amigo do narrador cria uma tensão ainda maior na crônica. Segundo ele, aquele era apenas “o primeiro quadro, o começo” (RIO, 2007, p.71). Nenhuma das figuras cadavéricas vistas pelo narrador tinha mais do que “uma hora de cachimbo” (p.71). O amigo se oferece, então para levar João do Rio a locais “onde os celestes se espancam” (p.71) e “onde as *fumeries* tomam proporções infernais” (p.71).

Passam, então, a um espaço ainda mais decadente que o anterior: um “velho casaredo” (p.72), uma “casa em ruína, estridentemente caiada, pendendo para o lado” (p.72). Nesse espaço, nem mesmo as crianças são salvas de uma descrição repulsiva. Para o narrador elas

“parecem fetos saídos de frascos de álcool” (p.72). O narrador ainda ressalta: “a atmosfera é esmagadora. Antes de entrar é violenta a minha repulsa, mas não é possível recuar”.

Prosseguindo pelo casarão, alcançam a sala onde os viciados em pior estado estão. A descrição mostra como a condição dos chineses, já vista como deplorável na *fumerie* anterior, atingia níveis ainda piores:

A intoxicação já os transforma. Um deles, a cabeça pendente, a língua roxa, as pálpebras apertadas, ronca estirado, e o seu pescoço amarelo e longo, quebrado pela ponta da mesa, mostra a papeira mole, como a espera da lâmina de uma faca. Outro, de cócoras, mastigando pedaços de massa cor de azinhavre, enraivece um cão gordo, sem cauda, um cão que mostra os dentes, espumando. E há mais: um com as pernas cruzadas, lambendo o ópio líquido na ponta do cachimbo; dois outros deitados, queimando na chama das candeias as porções do sumo enervante. Estes tentam erguer-se, ao ver-nos, com um idêntico esforço, o semblante transfigurado (p.72).

A cena gera no narrador uma clara repulsa. Não obstante, há também um toque cômico na situação. A letargia dos opiômanos e suas ações sem sentido beiram o ridículo. O desconcerto entre terror e riso, entre ameaça e alívio, produz no narrador um desconforto que vai se intensificando ao longo da cena, culminando no momento de maior ameaça:

Os três grupam-se ameaçadoramente em torno de nós, estendendo os braços tão estranhos e tão molemente mexidos naquele ambiente que eu recuo como se os tentáculos de um polvo estivessem movendo na escuridão de uma caverna. Mas do outro lado ouve-se o soluço intercortado de um dos opiados. A sua voz chora palavras vagas.
— Sapan...sapan...Hanoi...tahi... (p.72).

Vemos como o narrador transfigura a cena, magnificando os efeitos de terror e de repulsa sentidos até então. Se, no início, os chineses eram vistos como larvas, agora, mais ameaçadores, tornam-se os tentáculos de um polvo. O espaço, antes semelhante às “lôbregas bodegas de Xangai” (RIO, 2007, p.70) se transforma em uma caverna escura. Somam-se a esses elementos, ainda, o exotismo das palavras proferidas em um idioma estranho ao narrador, o que pode ser visto como uma forma de dar à cena ares de rito profano. Sem mais suportar o terror daquela cena, a fuga se torna uma necessidade:

Miseravelmente o clamor de súplica enche o quarto na névoa parda estrelejada de hóstias sangrentas. Os chins curvam o dorso, mostram os pescoços compridos, como se os entregassem ao cutelo, e os braços sem músculos raspam o chão, pegando-nos os pés, implorando a dádiva tremenda. Não posso mais. Cãimbras de estômago fazem-me um enorme desejo de vomitar. Só o cheiro do veneno desnorreia. Vejo-me nas ruas de Tien-Tsin, à porta das *cagnas*, perseguido pela guarda imperial, tremendo de medo; vejo-me nas bodegas de Cingapura, com os corpos dos celestes arrastados em *djinrickchas*, entre malaios loucos brandindo *kris* assassinos! Oh! o veneno sutil, lágrima do sono, resumo do paraíso, grande matador do oriente! Como eu o ia encontrar num pardieiro de Cosmópolis, estraçalhando uns pobres trapos das províncias da China!
Apertei a cabeça entre as mãos, abri a boca numa ânsia.
— Vamos, ou eu morro! (p.72)

Por mais que a crônica seja um texto não ficcional, dada a forma com que João do Rio conduz sua narrativa, há poucas distinções entre “Visões d’Ópio” e um conto de terror. De maneira semelhante ao caso dos boletins de Newgate e dos *true crimes* americanos, algumas das crônicas do autor carioca, ainda que supostamente discurssem sobre o real, podem – e provavelmente foram – ser lidas como narrativas produtoras de efeitos estéticos, sobretudo o terror.

Ainda que seja o ponto alto de *A alma encantadora das ruas*, “Visões d’Ópio” não é a única crônica em que vemos a construção de uma atmosfera de medo. Outra crônica importante para formar o Rio obscuro da obra do *flâneur* é “Cordões”. Nela vemos como João do Rio, novamente acompanhado de um amigo, transita pelo espaço do carnaval de rua.

Se, ainda hoje, indivíduos não acostumados com a festividade podem se chocar com o tumulto das folias – apesar dos esforços do governo para controlar o caos – o carnaval de rua do começo do século podia ser uma experiência traumática para alguém que não pertencesse às classes populares – como era o caso de João do Rio.

Por mais que veja aspectos positivos na festividade, o cronista manifesta mais espanto e medo do que prazer em seus contatos com a multidão em festa. No primeiro parágrafo, em que o narrador sintetiza o fenômeno que será observado, já é possível perceber que tipo de sensação esses cordões transmitem:

Era em plena Rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogeadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. A pleora da alegria punha **desvarios em todas as faces**. Era provável que do Largo de S. Francisco à Rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinquenta mil pessoas. **A rua convulsionava-se** como se fosse **fender, rebentar de luxúria** e de barulho. **A atmosfera pesava como chumbo**. No alto, arcos de gás besuntavam de uma luz de açafraão as fachadas dos prédios. Nos estabelecimentos comerciais, nas redações dos jornais, as lâmpadas elétricas despejavam sobre a multidão uma luz ácida e galvânica, que enlivedescia e parecia **convulsionar os movimentos da turba**, sob o panejamento multicolor das bandeiras que adejavam sob o esfarelar constante dos *confetti*, que, como um irisamento do ar, caíam, voavam, rodopiavam. Essa **iluminação violenta** era ainda aquecida pelos braços de luz *auer*, pelas **vermelhidões de incêndio** e as súbitas explosões azuis e verdes dos fogos de Bengala; era como que **arrepiada** pela **corrida diabólica** e incessante dos archotes e das pequenas lâmpadas portáteis. Serpentinhas riscavam o ar; homens passavam empapados d’água, cheios de *confetti*; mulheres de chapéu de papel curvavam as nuças à etila dos lança-perfumes, frases rugiam cabeludas, entre **gargalhadas, risos, berros, uivos, guinchos**. Um cheiro estranho, misto de perfume barato, *fartum*, poeira, álcool, aquecia ainda mais **o baixo instinto de promiscuidade**. A rua personalizava-se, tornava-se uma e parecia, toda ela policromada de serpentinhas e *confetti*, arlequinar **o pincho da loucura e do deboche**. Nós íamos indo, eu e o meu amigo, nesse **pandemônio** (RIO, 2007, p.95. Grifos nossos).

Enquanto o espaço narrativo de “Visões d’Ópio” é recluso e obscuro, em “Cordões” o ambiente atemoriza mesmo sob o céu aberto e as cores do carnaval. João do Rio, em sua

descrição, inverte os valores positivos vistos nos diversos aspectos dessa festividade, transformando alegria em desvario, dança em convulsão e o que começa como gargalhadas transmuta-se em riso, berro, uivo e, finalmente, guincho – uma progressiva animalização do homem. Mesmo a luz, geralmente utilizada como oposição às trevas, elemento positivo, é “ácida e galvânica” (p.95), uma “iluminação violenta” (p.95).

Vemos aqui surgir, ainda, outra transgressão frequente da obra de João do Rio: os desvios sexuais. Seja através da luxúria, da homossexualidade⁴² ou das perversões sexuais mais diversas, são poucas as obras de João do Rio que não abordam os tabus da moral finissecular. Para o autor, essas práticas, que normalmente subjazem à sociedade respeitável, afloravam e se intensificavam no Carnaval.

Relacionado à ideia de festa luxuriosa está o exotismo pagão das descrições do Carnaval na ótica de João do Rio. Em diversos momentos, a descrição do narrador mistura elementos de mitologias europeias e ritos indígenas ou africanos, em que alegria e violência se aproximam perigosamente:

Na turba compacta o alarma correu. O cordão vinha assustador. A frente um grupo desenfreado de quatro ou cinco caboclos adolescentes com os sapatos desfeitos e grandes arcos pontudos corria abrindo as bocas em berros roucos. Depois um negralhão todo de penas, com a face lustrosa como piche, a gotejar suor, estendia o braço musculoso e nu sustentando o tacape de ferro. Em seguida gargolejava o grupo vestido de vermelho e amarelo com lantejoulas d’ouro a chispar no dorso das casacas e grandes cabeleiras de cachos, que se confundiam com a epiderme num empastamento nauseabundo. Ladeando o bolo, homens em tamancos ou de pés nus iam por ali, tropeçando, erguendo archotes, carregando se pentes vivas sem os dentes, lagartos enfeitados, jabutis aterradores com grandes gritos roufenhos (RIO, 2007, p.97).

Nesse momento, o cronista se abriga, tentando fugir daquela loucura e confessa ao seu amigo: “Oh! estes cordões! Odeio o cordão!” (p.97). Seu amigo, por sua vez, declama o amor que sente àquela situação:

– Eu adoro o horror. É a única feição verdadeira da humanidade. E por isso adoro os cordões, a vida paroxismada, todos os sentimentos tendidos, todas as cóleras a rebentar, todas as ternuras ávidas de torturas (p.98).

Vale ressaltar, aqui, uma característica frequente nas obras do autor. João do Rio utiliza, em muitas de suas narrativas, um personagem que sirva de contraponto ao personagem central, criando um contraste para suas ações e pensamentos. Nas crônicas, o narrador serve, assim, de pauta para as reações do leitor, que assimila as diversas situações de perigo em que a personagem se encontra. Já o personagem que se opõe ao narrador incarna, de certa forma, a

⁴² Não se trata aqui de afirmar que a homossexualidade seja uma transgressão em si, mas que, aos olhos da sociedade do início do século XX, o tema era um tabu tão chocante quanto às perversões e vícios abordados pelo autor.

intenção do autor em chocar seu público. Tanto em “Visões d’Ópio” quanto em “Cordões”, é possível traçar, guardadas as devidas proporções, um paralelo entre a atitude dos acompanhantes do narrador e o ofício do escritor de terror como um todo: assim como este se compraz quando sua obra é bem sucedida em causar efeitos de medo no público, àqueles sentem prazer em ver o narrador se aterrorizar durante os passeios guiados por eles.

De forma semelhante ao que ocorre na crônica anterior, o narrador, conforme adentra um mundo distinto do seu, sente-se progressivamente mais aterrorizado com o que vê. Para ele, aquela festa “[e]ra a loucura, o pandemônio do barulho e da sandice” (p.100). Sendo levado aos seus limites, pede para partir daquele ambiente, mas é convencido por seu amigo a continuar assistindo a cerimônia caótica:

Mas a multidão, sufocada, ficava em derredor da “Pedra” entaipada por outros quatro cordões que se encontravam numa confluência perigosa. Apesar do calor, corria um frio de medo; as batalhas de *confetti* cessavam; os gritos, os risos, as piadas apagavam-se, e só, convulsionando a rua, como que sacudindo as casas, como que subindo ao céus, o batuque confuso, epiléptico, dos atabaques, “xequedés”, pandeiros e tambores, os pancadões dos bombos, os urros das cantigas berradas para dominar os rivais, entre trilos de apitos, sinais misteriosos cortando a zabumbada delirante como a chamar cada um dos tipos à realidade de um compromisso anterior (p.103).

A conclusão, contudo, dessa narrativa difere do relato sobre os viciados. Envolvendo-se cada vez mais naquele espaço de luxúria e exotismo, o narrador acaba cedendo e se deixa corromper:

Oh! sim! ele tinha razão! O cordão é o carnaval, é o último elo das religiões pagãs, é bem o conservador do sagrado dia do deboche ritual; o cordão é a nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa, babando lascívia pelas mulheres e querendo maravilhar, fanfarrona, meiga, bárbara, lamentável. Toda a rua rebentava no estridor dos bombos. Outras canções se ouviam. E, agarrado ao braço do meu amigo, arrastado pela impetuosa corrente aberta pela passagem dos “Amantes do Sereno”, eu continuei rua abaixo, amarrado ao triunfo e à fúria do cordão!... (RIO, 2007, p.104-5)

João do Rio, contudo, não relata apenas os horrores causados pelos miseráveis, mas também aqueles causados a eles. Em “Sono Calmo”, por exemplo, o cronista abordará a situação deplorável das hospedarias populares, sendo guiado, junto a alguns companheiros, por um delegado de polícia. Da mesma forma que já ressaltamos, o agente de justiça será responsável por fazer contraponto às perspectivas do narrador.

Para chegar à hospedaria, o grupo passa pela Rua da Misericórdia, recuperando a imagem de um *locus horribilis* que começou a ser construída ainda em “A rua”. Escoltados por dois agentes secretos, além do delegado, o narrador ressalta os perigos da região por onde passam:

É perigoso entrar só nos covis horrendos, nos trágicos asilos da miséria. Íamos caminhando pela Rua da Misericórdia, hesitantes ainda diante das lanternas com vidros vermelhos. Às esquinas, grupos de vagabundos e desordeiros desapareciam ao nosso apontar e, afundando o olhar pelos becos estreitos em que a rua parece vaziar a sua imundície, por aquela rede de becos, víamos outras lanternas em forma de foice, alumando portas equívocas. Havia casas de um pavimento só, de dois, de três; negras, fechadas, hermeticamente fechadas, pegadas uma à outra, fronteiras, confundindo a luz das lanternas e a sombra dos balcões. Os nossos passos ressoavam num desencontro nos lajedos quebrados. A rua, mal iluminada, tinha candeeiros quebrados, sem a capa *Auer*, de modo que a brancura de uns focos envermelhecia mais a chama pisca dos outros. Os prédios antigos pareciam ampararem-se mutuamente, com as fachadas esborcinadas, arrebetadas algumas. De repente porta abria, tragando, num som cavo, algum retardatário (p.122).

É inegável como João do Rio descreve um ambiente de terror, em que mesmo as lanternas têm “forma de foice” (p.122). Vemos, ainda, traços da antropomorfização da rua, em que os prédios “se amparam” (p.122) e as portas tragam seus moradores.

O passeio feito pelo narrador e a própria estrutura da crônica são análogas à *Divina Comédia*, de Dante. Ainda no começo do relato, o delegado se dispõe a levá-los para conhecer “os círculos infernais” (p.121). O narrador ainda ressalta esse aspecto dantesco diante da dúvida sobre a intenção do delegado:

Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar a miséria, ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-me através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos (p.121).

Vemos de forma mais explícita o paralelo antes traçado entre os acompanhantes do narrador e o autor de terror. Nessa crônica, o narrador chega a ressaltar que: “[o] delegado sorria, preparando com o interesse de um *maitre-hôtel* o cardápio das nossas sensações” (p.122). Ainda que no caso dos acompanhantes, haja, de fato, uma proximidade com as ameaças, é preciso ressaltar que, ao lado do delegado de polícia, os personagens estão em segurança. Sua proposta não é colocar o narrador em perigo, mas fazer com que ele se aterrorize como espectador das cenas que será exposto, assim como, de certa forma, o próprio leitor da crônica.

Chegando à hospedaria, o grupo é levado ao primeiro círculo daquele inferno, o local onde dormem aqueles que têm condições de pagar por um pouco de conforto:

O encarregado, trêmulo, seguiu à frente, erguendo o castiçal. Abriu uma porta de ferro, fechou-a de novo, após a nossa passagem. E começamos a ver o rés-do-chão, salas com camas enfileiradas como nos quartéis, tarimbas com lençóis encardidos, em que dormiam de beicho aberto, babando, marinheiros, soldados, trabalhadores de face barbuda. Uns cobriam-se até o pescoço. Outros espapaçavam-se completamente nus (RIO, 2007, p.123).

As primeiras impressões do ambiente não inspiram repulsa ou medo, mas funcionam como contraste para os espaços que virão em seguida. Percebendo a esperada passividade do grupo diante da cena, o delegado “gozava aquele espetáculo”, uma vez que já antevia as

reações diante dos próximos círculos. A caminho do segundo andar, o ambiente começa a mudar:

O mau cheiro aumentava. Parecia que o ar rareava, e, parando um instante, ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma grande máquina. Era a seção dos quartos reservados e a sala das esteiras. Os quartos estreitos, asfixiantes, com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos. A respiração tornava-se difícil (p.123-4).

Ao entrarem nas habitações seguintes, a repulsa se intensifica. O narrador descreve os indivíduos de forma animalizada, como “criaturas, emborcadas, suando, de língua de fora” (p.124) e o espaço como um “mundo vário e sombrio” (p.124). Mesmo as habitações de melhor qualidade “impressionavam como um pesadelo” (p.124)

A expectativa dos locais vindouros era ampliada pela reação de naturalidade do encarregado. Diante de um local lotado de pessoas dormindo nuas, cobrindo-se com trapos, ele diz que “ali o pessoal estava muito bem”. Ao observar essas pessoas, a impressão do narrador obviamente não condiz com essa impressão:

(...) no palor em halo da luz que ele erguia, eu via pés disformes, mãos de dedos recurvos, troncos suarentos, cabeças numa estranha lassidão — galeria trágica de cabeças embrutecidas, congestas, bufando de boca aberta... (p.124).

Após se assustarem com um roubo que ocorre no local, o delegado, aproveita a reação do grupo e convida-os para seguir caminho: “– Que lhes dizia eu? Uma sensação, meus caros, admirável. Subamos ao último andar!” (p.125). O local, contudo, era de difícil acesso, uma vez que a escada “estava cheia de corpos” (p.125). Naquele local:

A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentariamos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, impregnava-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza. Em cima, então, era a vertigem. A sala estava cheia. Já não havia divisões, tabiques, não se podia andar sem esmagar um corpo vivo (RIO, 2007, p.125).

Já perto do limite de sua tolerância, o narrador está dividido entre a extrema repulsa e a piedade diante do “gado humano” que trabalhava “enchendo paióis de carvão” e “carregando fardos” (p.125). O policial, contudo, tenta refrear a empatia do narrador: “– Não se emocione, disse o delegado. Há por aqui gatunos, assassinos, e coisas ainda mais nojentas.” (p.125).

Não aguentando mais “o cheiro de todo aquele entulho humano” (p.125), o grupo desiste de sua jornada. Antes, porém, de se libertarem daquele ambiente, o delegado, querendo causar emoções mais intensas em seu público, resolve levá-los a “uma cena ainda mais cruel” (p.125), os fundos da pensão. A descrição do narrador é pungente:

Foi aí então que vimos o sofrer inconsciente e o último grau da miséria. O hospedeiro torpe dizia que por ali dormiam alguns de favor, mas pelo corredor estreito, em derredor da sentina, no trecho do quintal, cheio de trapos e de lama, nas lajes, os mendigos, faces escaveiradas e sujas, acordavam num clamor erguendo as mãos para o ar. E de tal forma a treva se ligava a esses espectros da vida que o quadro parecia formar um todo homogêneo e irreal (p.125).

Novamente o quadro é descrito explorando um campo semântico característico da narrativa de horror sobrenatural, em que os indivíduos, em condições de miséria, são desumanizados ao ponto de serem descritos como “espectros da vida”. É preciso, ainda, ressaltar que a reação provocada no narrador é complexa: ao mesmo tempo que suscita medo, essa criatura, por ser consequência de uma enorme injustiça social, causa também piedade ao narrador. Diante de tal contraste, a crônica se encerra em um silêncio cheio de angústia: “naquela chaga incurável, chaga lamentável da cidade, a luz gotejava do infinito como um bálsamo” (p.126).

Vemos ainda, em *A alma encantadora das ruas* a vida dos criminais por trás das grades, antecedendo em quase um século narrativas sobre presídios como *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella. Na seção “Onde às vezes termina a rua”, último grupo de crônicas antes do encerramento, “A musa das ruas”, João do Rio se dedica a uma longa observação sobre a vida dos presos no Rio do início do século XX.

Ainda que confinados, os criminosos conseguem inspirar temor no narrador. Principalmente em “Galeria Superior”, há a construção de um ambiente de tensão no presídio, como se a qualquer momento os presos pudessem escapar e se tornar uma ameaça real:

Estão atualmente na galeria duzentos e trinta e oito detentos. A aglomeração torna-os hostis. Há confabulações de ódio, murmúrios de raiva, risos que cortam como navalhas. Com o sentido auditivo educadíssimo, basta que se dirija a palavra baixo a alguém do primeiro cubículo para que o saibam no último. E então surgem todos, agarram-se às grades, com o olhar escarninho dos bandidos e a curiosidade má que lhes decompõe a cara (RIO, 2007, p.142).

Alguns criminosos são, aos olhos do narrador, também seres bestializados. É interessante perceber como não apenas as impressões gerais tomam a forma de figuras de linguagem que animalizam os criminosos, mas como parece haver realmente uma deformação física que os caracterize como criminais – fato que podemos associar aos ecos da antropologia criminal de Cesare Lombroso:

Quando algum desconhecido passa, deixam tudo, precipitam-se, alguns nus, outros em ceroulas, e há como um panorama sinistro e caótico, – negros degenerados, mulatos com contrações de símios, caras de velhos solenes, caras torpes de gatunos, cretinos babando um riso alvar, agitados delirantes, e mãos, **mãos estranhas de delinquentes**, finas e tortas umas, grossas algumas, moles e tenras outras, que se grudam aos varões de ferro com o embate furioso de um vagalhão (p.143. Grifos nossos).

O narrador, nessa crônica, parece se preocupar especialmente com uma questão que até hoje é discutida ao se abordar o sistema penitenciário: a maioria penal. Para o autor, “a detenção é a escola de todas as perdições e de todas as degenerescências” (p.144) e “na indolência dos cubículos, no contato do crime, rapazes, dias antes honestos, fazem o mais completo curso de delitos e infâmias de que há memória.” (p.144).

Em um encerramento que confirma as piores expectativas do cronista, uma criança de catorze anos, acusada de assassinato, se encolhe em um canto, inspirando pena. Ao aproximar-se dela, o narrador, comovido, oferece a possibilidade de que ela peça qualquer coisa de presente. Sua resposta sintetiza a falta de esperança na melhora da criminalidade:

– Eu? Ah! os outros são maus... são valentes sim, senhor... metem raiva à gente... Até têm armas escondidas! A gente tem que se defender... Eu tinha vontade... de uma faca...
E cobriu o rosto com as mãos trêmulas (p.146).

Vemos ao longo dessas crônicas como mesmo fora da ficção João do Rio é capaz de criar relatos pungentes sobre a criminalidade e a miséria, inspirando tanto temor quanto piedade pela situação alarmante que a cidade se encontra. Ainda que tenhamos partido da compilação em livro, é importante recordar que crônicas como essas eram publicadas periodicamente na imprensa, e é difícil não pensar que, muitas vezes, fossem consumidas da mesma forma que a ficção de crime: narrativas em que os leitores podiam experimentar, na – relativa – segurança de seus lares, os perigos de uma cidade violenta e degenerada.

Podemos fazer um paralelo entre esse fenômeno e a recepção de *In Cold Blood*, de Truman Capote. Thomas Fahy (2012), refletindo sobre a obra, questionava-se como uma narrativa que se pretendia reportagem de eventos reais podia, também, ser entendida como literatura de horror – já que Capote utilizou algumas convenções do gênero ficcional em sua obra. Para o autor de *In Cold Blood*, o tratamento ficcional de eventos reais permitia que ele se movesse **verticalmente** na história, aprofundando-se na psicologia dos personagens e no sentido dos eventos – e, assim, manipulando a reação do leitor ambos (FAHY, 2012). Júlio França, observando essa característica da obra de Capote, vê processo semelhante nas narrativas de João do Rio. Para ele:

Dentro da noite, obviamente, não é um caso de jornalismo literário, como *In Cold Blood*. Mas é, de certa maneira, a **verticalização** dos espaços, sujeitos e ações de *A alma encantadora das ruas*, uma exploração ficcional da experiência do medo urbano entrevista na coletânea de crônicas. Como cronista, João do Rio alimentava a crescente sensação de desconfiança do homem urbano, que cada vez mais via seus vizinhos como estranhos, como ameaças em potencial à nossa ânsia por segurança (FRANÇA, 2013, p. 74. Grifos do autor).

A intensificação do medo apoia-se também na exploração dos espaços narrativos das crônicas e das notícias de jornal. Se os personagens apresentados na ficção de João do Rio são aterrorizantes, é ainda mais amedrontadora a consciência de que esses personagens não são ameaças de um mundo distante, como Drácula ou as criaturas lovecraftianas, mas são estranhos com os quais podemos cruzar a qualquer momento pela cidade.

Um dos elementos que melhor confirma essa confluência entre ficção e jornalismo na obra de João do Rio é o personagem Barão Belfort, presente tanto nos contos quanto nas crônicas do autor. Ainda que possamos vê-lo já em *Cinematógrafo*, como um conhecido do próprio autor, é em um texto excluído dessa coletânea que encontraremos suporte para confirmar a paridade entre o Belfort supostamente real e o personagem homônimo de *Dentro da noite*. Na crônica do dia 15 de Março de 1908, anos antes da publicação oficial do livro de contos, João do Rio narra o encontro com um rapaz que ele vira em uma casa de ópio. Inquirido se ele frequentava a *fumerie*, o rapaz responde:

- Eu não ia, acompanhava o barão Belfort e Anatolio de Alencar.
- O **príncipe do horror**?
- Esse mesmo. Há cinco meses era forte, são, digno, imaginando a vida honesta e bela. Hoje sou um pobre diabo neurastênico, esgotado, com a alma cheia de esquisitos desejos e o cérebro sem ideias. Para mim a vida é a nevrose, o desequilíbrio. Esses dois homens ricos e perdidos deram-me da cidade a sensação da vertigem, da voragem, do precipício. Precipitei-me. Estou no fundo do abismo, como um trapo lamentável (RIO, 1908, p.1. Grifos nossos).

Veremos que, ao longo de *Dentro da noite*, o barão aparecerá em diversos contos como um espectador ou narrador de histórias alheias. Nessas histórias, porém, temos apenas vislumbres da personalidade cruel do barão, que se torna explícita apenas durante a narrativa em que é o personagem central: “Emoções”.

4.3 Barão Belfort, o sádico

Em “Emoções” somos apresentados ao barão Belfort por um narrador em primeira pessoa, anônimo, que fora buscá-lo em um clube na Rua do Passeio. Lá, o barão é encontrado em uma mesa de jogo, perdendo para um rapaz jovem. A derrota, porém, não parecia desanimá-lo, o que se pode ver pela curiosa frase que profere:

- Estamos a jogar. O Osvaldo ganha como um inglês e com a alucinação de um brasileiro. Estou perdendo e apreciando este bom Osvaldo, que ainda tem emoções (RIO, 2002, p. 26).

Se sua tranquilidade ao perder para Osvaldo já causa estranhamento, o comentário que faz sobre o rapaz é ainda mais enigmático. Ao dizer que o vencedor da mesa “**ainda** tem emoções” (p.26. Grifos nossos.) dá uma peculiar impressão de que, em algum momento, ele as perderá. O suspense criado em volta do destino desse rapaz é, ainda, intensificado pela descrição que o narrador faz do próprio barão:

Os seus olhares seguiam, frios e argutos, o jogo do bom Osvaldo, e, a cada cartada, tamborilando os dedos na mesa, Belfort sorria um sorriso mau, entre desconfiado e satisfeito (p. 26).

A dissonância entre um olhar frio, que remete à ausência de sentimentos e o sorriso mau, que indicaria certo prazer do barão em ver a vitória de seu oponente, são os primeiros indícios da excentricidade da personagem. Após o fim do jogo, Belfort ainda convida o narrador para jogar, que recusa educadamente – talvez já prevenido do misterioso destino daqueles que sentam na mesa de apostas com o barão. Diante da negação, Belfort elogia a prudência do narrador, afirmando que o jogo é “para a mocidade o veneno da perdição.” (p.26) Antes de partirem, o narrador olha uma última vez para Osvaldo, observando os efeitos perturbadores que Belfort havia causado ao rapaz: “O moço pendia a cabeça na sombra, e assim pálido, com um pálido crisântemo, os seus olhos tinham chispas de susto e de prazer.” (p. 27).

O narrador, então, em conversa com o barão, esclarece a frase misteriosa proferida ao início do conto, revelando, também, a verdadeira índole de Belfort:

– Que tal achaste o Osvaldo? É o meu estudo agora. Havia meia hora que me roubava escandalosamente... Não lhe disse nada. Ainda é possível salvá-lo...
 – Quer perdê-lo? Indaguei habituado às excentricidades desse álgido ser.
 – Oh! não, quero gozá-lo. Tu sabes, o homem é um animal que gosta. O gosto é que varia. Eu gosto de ver as emoções alheias, não chego a ser o bisbilhoteiro das taras do próximo, mas sou o gozador das grandes emoções de em torno. Ver sentir, forçar as paixões, os delírios, os paroxismos sentimentais dos outros é a mais delicada das observações e a mais fina emoção.
 – Oh! Ser horrível e macabro!
 – Seja; horrível, macabro, mas delicado. É por isso que eu não quero perder o Osvaldo, quero apenas gozá-lo. Preciso não limitar a minha ação humana aos passeios pelo Oriente, às coleções autênticas e a alguns deboches nos restaurantes de grão tom. Mas daí a perdê-lo, *c'est trop fort...* (RIO, 2002, p. 27).

Esse trecho condensa muitas informações importantes sobre o conto. A primeira delas é a prática exótica do barão. Já incapaz de sentir qualquer emoção devido a uma vida de excessos, sua única forma de ter sensações era através dos sentimentos alheios. Ao mesmo tempo um *voyeur* e um sádico, opta não por emoções positivas, mas pela dor e pelo sofrimento que ele mesmo produz em suas vítimas, ao corrompê-las.

Além disso, podemos ressaltar, nesse trecho, a presença da personagem responsável por tentar chocar seu ouvinte. O narrador anônimo, assim como o narrador das crônicas, faria

o contraponto sensível ao personagem cruel – no caso de “Emoções”, o próprio barão. Diferentemente do que ocorre nas crônicas, porém, nesse conto – e nos outros que analisaremos – o narrador inicial não é protagonista da história desenvolvida ao longo do conto, mas apenas um espectador do relato narrado em moldura.

Belfort inicia, então, seu relato, que abordará a história central de “Emoções”. Há um ano, o barão conhecera Praxedes, filho de uma chinesa e um português de Macau, que havia chegado ao Rio para fazer comércio. O indivíduo apresentava todos os atributos necessários para que o barão o considerasse uma boa vítima: paciente, amável, trabalhador, casado e, o mais surpreendente, “[n]ão tinha um vício, nunca tivera um vício, era um chinês espantoso, sem dragões e sem vícios!” (p.28).

Não tardou para que o barão iniciasse seu projeto de corrompê-lo. Convidado à casa do rapaz, o barão ensinou-lhe a jogar cartas e perdeu propositalmente para que o novato sentisse o prazer da vitória. O poder de manipulação do Belfort se mostra tão forte que ainda na mesma noite, Praxedes, que nunca tivera havia tido vícios, já apresentava claros sinais de dependência do jogo:

Os seus olhos começaram a luzir. Jogamos outra. – “Mas isso assim sem dinheiro? Ponhamos dois tostões”. – “Pois seja”. Perdi. “Redobra-se a parada?” – “Oito tostões?” – “Sim”. – “Pois seja” À meia noite jogávamos a dez mil réis, e Clotilde, muito cansada, já sem cantar, fazia inúteis esforços para o arrancar à mesa (RIO, 2002, p.29).

Pouco depois, o jovem já está completamente entregue ao jogo, apostando compulsivamente ao lado do barão, que sentia prazer em antever a ruína do viciado. O que se iniciara com lucrativas vitórias não tardou para se transformar em uma desesperada e progressiva derrocada:

Jantei no clube só para não perder algumas horas o interesse desse espetáculo. Também durante três dias e três noites Praxedes não deixou a roleta. Estava pálido, fraco. A gente do clube, vendo-o ganhar, ganhar mesmo uma fortuna, já o tratava de dom Praxedes. Ao cabo de uma semana, entretanto, a *chance* desandou. Praxedes começou a perder bruscamente com gestos de alucinado, espalhando as fichas como quem arranca pedaços da própria carne (p.30).

Com a mudança de sorte, já é possível perceber a desestabilização mental do rapaz. Devendo dinheiro a todos seus conhecidos, vendendo tudo que tinha e hipotecando o que podia, havia ficado em plena miséria. Belfort, contudo, não satisfeito em acompanhar seu desespero, faz questão de visitar também sua esposa, que se encontrava ainda mais triste:

Deixei-o sem níquel, mas fui ao outro dia ver a Clotilde, uma flor de beleza, com os olhos vermelhos de chorar e as roupas já estragadas. Ia sair, arranjar dinheiro... – “E seu marido?” – “Meu marido está perdido. Anda por aí a jogar. Há dois dias não o vejo; hoje não comi...” – “Abandone-o!” – “Abandona-lo eu? E a sociedade, e ele? Que seria dele?” – “Ora, ele!” – “Ele ama-me, ama-me como dantes. Mas que quer?

Veio-lhe a desgraça. Às vezes brigo, mas ele diz-me: Ai! Clô, que hei de fazer? É uma força, uma força que me puxa os músculos. Parece que desenrolaram uma bola de aço dentro de mim, tenho de jogar. E cai em prantos, por aí, tão triste, tão triste que até lhe vou arranjar dinheiro, que saio a pedir...” (p. 31).

Ao ver o estado de Clotilde, sua reação não é de compaixão, mas a de apreciá-la como uma “flor de beleza”. Diante dessa índole, é preciso ler as respostas do barão a ela como falas de profundo cinismo. Longe de estar verdadeiramente preocupado com seu estado, seu único objetivo é perscrutar cada detalhe de seu sofrimento.

Em total pobreza, o rapaz, ao descobrir que Belfort esteve conversando com sua mulher, tenta, ainda, vendê-la ao barão como forma de conseguir dinheiro para jogar, ato que causa uma reação forte de assombro: “Recuei assombrado.” (...) – “Que queres tu? indaguei áspero, tem vergonha, vai, some-te!” (p. 31-2). Dando a impressão de que mesmo Belfort tinha uma limitação moral e que, diante de uma oferta tão degradante sua resposta era uma autêntica indignação, o parágrafo seguinte contraria as expectativas. Longe de preocupar-se com as proporções que seu jogo havia tomado, Belfort mostra que sua relação era a de um espectador de arte: “esperei ansioso como quem espera o final de uma tragédia, porque tinha a certeza do paroxismo daquele vício.” (p.32)

Por fim, sem mais saída, diante da total miséria, vendo que a mulher que outrora vivia feliz ao seu lado agora esmolava pelas ruas tentando juntar dinheiro para que ele satisfizesse seu vício, Praxedes resolve encerrar aquela tortura. Recebendo um bilhete de Clotilde que indicava o suicídio de seu marido, o barão corre para não perder o final de sua obra-prima. Em uma cena final intensa e de imagens fortes, Clotilde narra ao barão o trágico evento:

Praxedes! Praxedes! Não faças isso! Praxedes! Gritei, solucei. Qual! Cada vez arrumava o crânio com mais força de encontro às quinas das portas. O som, ah! esse som como me ensandeece! Ainda o ouço! E ele todo em sangue, todo em sangue... Agarrei-o. Arrastou-me até à janela, voltou-se, deixou-se cair em cheio com a nuca na sacada, esticou o pescoço desesperadamente e rodou... Oh! o horror! salve-me! salve-me! (RIO, 2002, p.32).

Após essa cena, o barão encerra sua narrativa sem mostrar qualquer sinal de arrependido ou ao menos exaltação. Como que acabara de contar uma história cotidiana, Belfort apenas convida o narrador para jantar.

Longe de ser apenas uma história de medo, vemos que há complexidade na construção da personagem do barão nessa narrativa. A temática do voyeurismo excêntrico coloca em xeque o próprio papel do público da ficção de medo. Se pode parecer terrível ao leitor que alguém queira o sofrimento alheio apenas para incitar em si certos tipos de emoções, esse sentimento é reproduzido, de certa forma, durante a leitura de diversas histórias de terror. Quando lemos uma narrativa de medo por vontade própria, levando em conta que,

geralmente, tais obras apresentam vítimas de grandes males, criamos, ainda que no campo da ficção, o desejo que as personagens sofram para que seja possível, através de suas emoções, que se produzam em nós efeitos estéticos.

No caso do terror, e em especial no caso desse conto, cuja proximidade com a crônica anterior nos faz questionar sua plena ficcionalidade, a questão se torna mais complexa. Sabendo que a história contada foi retirada diretamente da realidade, ainda conseguiríamos sentir prazer em sua leitura?

Sedutor, culto e degenerado, Belfort exemplifica um tipo de personagem que representa o medo dos vícios da cidade moderna. O problema dos jogos é, no entanto, apenas um entre os sedutores perigos representados pela ficção de crime: os desvios sexuais abundante nos romances de sensação; o aliciamento de jovens para a vida do crime, como vemos em Dickens; a irresistível atração do poder e da riqueza nas narrativas de gângsteres; ou o vício causado pelas drogas, presente, em maior ou menor grau, desde as narrativas do XIX até a ficção urbana contemporânea. Ainda que esses muitos desses males não sejam tão letais quanto outros perigos urbanos, sua recorrência na trajetória da ficção de crime indica que representam uma ameaça importante para a construção do gênero, tanto na ficção estrangeira quanto na nacional.

Apesar de termos iniciado a análise da ficção de João do Rio por “Emoções”, tendo em vista a conexão que desejamos estabelecer com sua obra não ficcional, a história de Belfort sucede outra de vital importância para entender o Terror em João do Rio, o conto inaugural e homônimo ao livro, “Dentro da noite”. Se em “Emoções” a personagem transgressora representava o medo dos vícios, nesse conto a ameaça recairá sobre um dos tipos mais populares do suspense criminal contemporâneo, o psicopata.

4.4 Rodolfo, o psicopata

O conto se inicia com uma pergunta intrigante. Antes mesmo de haver qualquer descrição de espaço, de personagens ou qualquer manifestação do narrador, vemos uma linha de diálogo com o seguinte questionamento: “– Então causou sensação?” (RIO, 2002, p.17). Caso não houvéssimos observado o peso desse termo na trajetória da ficção de crime – utilizado para especificar uma vertente do suspense criminal – sua menção poderia passar

despercebida. Contudo, sabendo da importância desse subgênero, é possível pensar que a escolha do autor de iniciar seu conto com essa referência não seja mero acaso.

Tendo em vista o desprezo manifestado por João do Rio pelos romances de sensação, é possível tomar a utilização desse termo como uma indicação de que a obra será, de certa forma, uma sátira da vertente popular. Contando uma história com todos os elementos de um romance de sensação – o crime, a temática sexual e a ambientação burguesa, sobretudo –, João do Rio tentará, contudo, evitar a simplicidade estrutural, o maniqueísmo e a exploração gratuita da violência, transformando a vertente popular em alta literatura.

À pergunta inicial sucede o diálogo, ainda de forma anônima. A escassez de contexto funciona, aqui, como uma estratégia literária do autor para simular a situação inicial do conto, que descobriremos, pouco depois, ser a de um passageiro que, de súbito, começa a prestar atenção em uma conversa intrigante de dois estranhos em um trem de subúrbio. Nesse primeiro momento, o leitor tem acesso apenas à voz dos desconhecidos:

– 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 (RIO, 2002, p.17).

O final do diálogo expressa exatamente a atitude do leitor nesse momento. Tendo que lidar com a escassez de informações sobre o caso ouvido, os leitores, com os “espíritos imaginosos” (p.17), são instigados a prever que “dramas horrendos” (p.17) lhes serão apresentados.

Soma-se, ainda, à imprevisibilidade da história, o fato de que “Dentro da noite” é o conto escolhido para abrir a coletânea. O leitor, nessa altura da obra, não tem pistas sobre que tipo de narrativas o livro trará. Na primeira edição, não há prefácios, ou prólogos, apenas uma enigmática epígrafe atribuída ao Rei Davi: “Preservai-nos, Senhor, das coisas terríficas que andam à noite.” (p. 7).

A última informação dada pelo diálogo inicial é sobre a situação em que se encontra o antigo companheiro de Clotilde⁴³, que descobrimos chamar-se Rodolfo. Segundo seu interlocutor, Rodolfo encontrava-se “pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estranho, tão esquisito” (p.17).

⁴³ É importante ressaltar que apesar de Clotilde ser, também, o nome da mulher de Praxedes em “Emoções”, não há indícios explícitos de que se trate da mesma personagem. Colaborariam para essa hipótese apenas a coincidência de nomes e a personalidade submissa da personagem.

Após prender a atenção do leitor com essas informações, o narrador ganha voz pela primeira vez no conto, descrevendo o cenário em que o diálogo inicial ocorrerá:

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 (p.18).

O leitor tem acesso, enfim, a moldura narrativa do conto: um diálogo que ocorre em um vagão de trem, durante a noite, em um trajeto pelo subúrbio. É importante ressaltar que não se trata do bem iluminado e estável trem moderno, mas de um transporte ainda em implementação na capital carioca. Os veículos eram mal iluminados ou carentes de iluminação, ruidosos e sem a segurança que hoje se pode encontrar nesse meio de transporte. Dessa forma, colaboram para construção do *locus horribilis* do conto – um ambiente obscuro e enclausurado, intensificado, ainda, pela presença da tempestade ao lado de fora.

Dentro do vagão estão apenas três personagens: dois antigos conhecidos que acabam de se reencontrar e o narrador, que finge dormir a certa distância – ainda que observe atentamente tudo o que se passa. Esse esquema de três perspectivas sobre o relato central difere do formato de “Emoções”, em que tínhamos acesso apenas à visão do próprio barão e à visão do narrador. Enquanto no relato do *voyeur*, mesmo o primeiro narrador estava em certa posição de cumplicidade, uma vez que era convidado do próprio barão, em “Dentro da noite”, o leitor parte da visão de um intruso, alguém para quem a história a ser narrada não se destinava.

Não obstante, uma vez que se inicie a confissão de Rodolfo sobre o término de sua relação, a perspectiva do leitor, assim como no caso de “Emoções”, será pautada pela visão de mundo da personagem que descobriremos ser a ameaça do conto. Enquanto a narrativa de Belfort não sofre interrupções do primeiro narrador, em “Dentro da noite” haverá uma constante alternância entre o narrador interno, Rodolfo, e o narrador inicial da história. A alternância entre as situações que o leitor assimilará influenciarão, também, nos efeitos suscitados nele: se, ao ouvir o relato pela voz do transgressor, é possível compadecer-se de sua situação, o retorno à perspectiva do narrador externo traz, também, de volta o Terror.

Declarando, antes do início de seu relato, que era um viciado sem controle, em plena crise, a história de Rodolfo visa mostrar como o ordeiro noivo de Clotilde se transformara no ser transtornado que ali se encontrava. A mudança começara no dia em que Rodolfo vira os braços de Clotilde descobertos durante um baile:

Eram delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio mulher – a beleza dos braços das Oréadas 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 acaricia-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, aperta-los com toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Porque? Não sei, nem eu mesmo sei – uma nevrose! (RIO, 2002, p. 19).

A fala do protagonista revela que a história não relatará um crime passionai, mas descreverá o perfil de um psicótico. Rodolfo não age por sentimentos de raiva, ciúme ou amor, mas por um desejo doentio, inexplicável e incontrolável, ou, nas palavras do XIX, uma nevrose.

Evitando o maniqueísmo de construir uma personagem já plenamente entregue ao vício, vemos ao longo do conto a progressiva degeneração moral e psicológica de Rodolfo. Inicialmente, o companheiro de Clotilde tenta lutar contra sua nevrose, mas tudo que consegue é refinar seu desejo em um impulso ainda mais exótico:

Contive-me dias, meses, um longo tempo, com pavor do que poderia acontecer. O desejo, porém ficou, cresceu, brotou, enraigou-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 cozê-los devagarinho, a picadas (p.19).

Na narrativa interna, pela voz de Rodolfo, vemos como o psicopata não se apresenta apenas como um ser ameaçador, mas, também, como uma vítima. A fonte do medo, nesse momento, não é Rodolfo, mas o mal que cresce dentro dele, sinalizando um terror mais amplo: o de que um homem comum, sem nenhum motivo aparente, cruze subitamente a linha da humanidade e torne-se uma ameaça para aqueles que estão à sua volta.

Rodolfo, sem mais conseguir conter seus impulsos, convence Clotilde a deixá-lo enterrar um alfinete em seu braço, em uma cena carregada de conotações sexuais:

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 (RIO, 2002, p.20).

A penetração da agulha na pele é descrita de forma semelhante a um coito e a imagem da pétala de flor pode ser associada à perda da virgindade, metáfora fortalecida pelo sangue que sai da ferida e pelas descrições de prazer do narrador. Tal gozo, contudo, se alternava com uma aguda dor moral, algo torturante para Rodolfo. Dando-se conta da impossibilidade de resistir ao mal que o acometia, pouco a pouco acaba se entrega à fatalidade de seu destino:

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 travesseira, eu tinha a certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável. Ao mesmo tempo 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... (p.21).

O silêncio reflexivo de Rodolfo faz com que o primeiro narrador volte a se manifestar, reforçando o ambiente sombrio em que se encontravam: “Houve um silêncio. O trem corria em plena treva, acordando os campos com o desesperado badalar da máquina.” (p.21). O espaço de medo no vagão é intensificado pelas novas informações que o narrador inicial recebe. Ele não está apenas confinado em um vagão obscuro e solitário, mas divide essa prisão com um psicopata.

Justino, o companheiro de Rodolfo, da mesma forma que vimos em outros contos, funciona como contraponto ao narrador interno. Contudo, ele não faz oposição às ações deturpadas de Rodolfo, mas, surpreendentemente, à culpa sentida por ele:

Caso muito interessante, Rodolfo. Não ha dúvida que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Teresa não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? És mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marques de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. És um *Jack-the-ripper*-civilizado contentas-te com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes (RIO, 2002, p. 21).

Se a mentalidade de Rodolfo já é capaz de assustar ao leitor, a reação de seu companheiro é igualmente alarmante. Diante das torturas confessadas por Rodolfo, Justino, em vez de assustar-se, condenar o ato ou oferecer auxílio psicológico para seu amigo, exalta suas ações, comparando-o a S. Francisco de Assis, Santa Tereza e Rousseau. Ressaltamos, ainda, a menção ao *serial killer* Jack, o estripador, fortalecendo o vínculo da narrativa com o suspense criminal.

De volta ao relato, não tarda para que percebam as marcas de tortura no corpo de Clotilde. A denúncia de uma das criadas faz com que o casamento seja cancelado, e Rodolfo, ameaçado pelo sogro, é obrigado a fugir.

Sem mais poder satisfazer suas necessidades na submissa Clotilde, Rodolfo fica a beira de perder o controle, procurando desesperadamente uma forma de saciar seus impulsos. Como último ato de resistência a nevrose que o possuía, ele tenta encontrar mulheres que aceitem voluntariamente ser por ele torturado, pagando para que prostitutas deixem-no espetá-las:

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, frequentei 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 (p. 23).

A medida da degeneração moral de Rodolfo é dada pela recusa das prostitutas. Acostumadas a lidar com os mais diversos fetiches, elas se horrorizam com os atos de Rodolfo. Mesmo sofrendo “lanhos na fúria do amor” (p.23) mais graves do que a agulha

poderia causar, as prostitutas não toleravam a perversão que ele lhes propunha. Aceita, então, sua nova condição: “Eu era ridículo e pavoroso.” (p.23).

Sem conseguir uma forma segura de satisfazer seus desejos, Rodolfo torna-se um predador noturno, caçando suas vítimas “nos *tramways*, nos *music-halls*, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas” (p.23). Nesse ponto, as duas narrativas se unem. Rodolfo, totalmente entregue a seu vício, perseguiu, naquele trem, uma jovem. A empatia gerada no leitor por seu relato se dissipa progressivamente, conforme vamos acompanhando a metamorfose do antigo Rodolfo no psicopata que havia se tornado. Ao ver sua vítima passar, Rodolfo, por fim, abandona o vagão para continuar sua caçada:

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 loura. 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, em que estava a menina loura. Mas o comboio rasgara a treva com 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, 2002, p.24-5).

O narrador, nesse momento, está completamente paralisado pela tensão da situação, esperando ouvir a qualquer momento o “grito doloroso no outro vagão” (p.24). Percebe-se, ainda, a técnica de João do Rio para manter a expectativa até o final, deixando o grito da vítima em suspenso. A atmosfera de terror é magnificada pela substituição da voz da vítima pelo silvo do trem, que na perspectiva do narrador, enche, “como o rebate do desespero, (...) a treva de um clamor de desgraça e delírio” (p.25). O apito do trem transforma, nessa cena, o sofrimento indetectável da vítima em um grito de agonia que ecoa por toda cidade. Dessa forma, o autor, em vez de centrar-se no perigo individual, deixa uma mensagem mais pessimista: o grito, na nova metrópole, está disperso na noite, pode ser ouvido por toda a cidade.

A sensação de insegurança urbana ainda é magnificada por outros fatores: o conto transmite a mensagem de que não há medida que possa impedir que um homem de família se torne um psicopata, muito menos uma forma de controlá-lo após tal mudança – não há nada que se oponha ao mal representado por ele. No conto, aqueles que se deparam com o psicopata ou apreciam o espetáculo da barbárie – sendo iguais ou até piores que o criminoso – ou estão demasiado atemorizados para tomar qualquer atitude.

Obra notável do terror urbano carioca, há, contudo, uma questão que intriga em “Dentro da noite”: por que João do Rio, conhecendo a letalidade de *serial killers* como Jack, o estripador, opta por uma transgressão menor? Afinal, podendo representar crimes muito mais intensos, como assassinatos, estupros ou longas torturas, por que escolher apenas a agulha?

Uma possibilidade é uma perspectiva mais alegórica do conto, dialogando com a temática do vampiro na literatura. A nevrose corrompe Rodolfo como a maldição vampírica, e a agulha pode ser vista como um substituto da mordida. Por último, o prazer sexual envolvido no ato, presente também em muitas histórias de vampiro, é um elemento que remete a esse tipo de história de horror.

É possível, também, levantar a possibilidade de que essa escolha seja parte da crítica do autor aos romances de sensação. Uma vez que nesses livros populares uma das formas de criar o terror é explorar de forma exacerbada crimes atrozes e cenas repulsivas, “Dentro da noite” seria uma prova de como é possível construir uma obra de medo sem a necessidade dos excessos gráficos. Ainda que Rodolfo não cause nenhum mal permanente a suas vítimas, a arquitetura do conto é capaz de, mesmo assim, criar uma atmosfera perturbadora de terror.

Dentro da noite não encerra seu diálogo com o medo nessas duas obras, mas trabalha com crime, morte e sexualidade em outros contos como “História de gente alegre”, que tematiza o crime passionai e a homossexualidade; “O fim de Arsênio Godard”, que aborda a tortura psicológica e o suicídio; “O carro da semana santa”, que trabalha com perversões sexuais e heresia; e “O bebê de tarlatana rosa”, um dos mais famosos contos de João do Rio.

É, contudo, em “As aventuras de Rosendo Moura” que encontraremos o conto que, ao lado de “Dentro da noite”, melhor dialoga com a temática do crime e do medo. Parte da coletânea de contos *A mulher e os espelhos*, escrito oito anos após *Dentro da noite*, esse conto retomará o ambiente de caos do carnaval carioca já explorado em *A alma encantadora das ruas*.

4.5 O homem do éter

O conto se passa no período do Carnaval. Sem mencionar diretamente a festividade, vemos como a descrição do espaço narrativo retoma uma caracterização próxima a feita em “Cordões”: “Na rua era um fragor. As casas pareciam abaladas pelo barulho dos tambores, das cornetas, dos bombos, da vozearia infernal.” (RIO, 1995, p.56).

No gabinete de Rosendo Moura, seus amigos insistiam em vão para que ele sáísse e aproveitasse o Carnaval. Compartilhando a perspectiva de João do Rio em “Cordões”, Rosendo não vê a festividade com bons olhos, elemento que será crucial para a história central do conto, da qual Rosendo será narrador.

Diante da reação do recluso companheiro ao Carnaval, seus amigos ficam curiosos sobre que traumas do passado levaram-no àquele estado. Instigado por todos que estavam em seu gabinete, Rosendo cede em revelar o que havia por trás do que ele descreve como a “mais horrenda semana” (p.56) de sua vida, um relato “Macabro. Misterioso. Assustador.” (p.57).

A narrativa interna se inicia em uma terça antes do Carnaval. Rosendo, que com a chegada da festividade encontrava-se “inquieto, indeciso, nervoso” (RIO, 1995, p.57), já tem o pressentimento que iria lhe acontecer “alguma coisa de desagradável” (p.57). De súbito, ele ouve um pedido desesperado de ajuda vindo de uma jovem mascarada. “Como os ciclones” (p.57), Rosendo é arrastado pela mulher a um lugar seguro, onde descobre que se tratava de Corina Gomes, uma prostituta que “era magra, lívida, tomava cocaína.” (p.57). Rosendo, que não tinha muito apreço pela mulher, resiste a ouvi-la, cedendo apenas após muitas súplicas:

– Há três anos suporto as torturas de um monstro. Tudo quanto ganho é dele. Quando vou ao clube toma-me o dinheiro. Depois fecha o quarto todo, abre vários frascos de éter, põe-me inteiramente nua, prende-me os cabelos à gaveta da cômoda, e goza naquela atmosfera desvairante, gotejando sobre mim éter. Oh! não imagina! não imagina! Cada gota que cai dá-me um arrepio. Ao cabo de certo tempo é uma sensação de queimadura, queimadura de gelo até a insensibilidade... Ontem, não foi possível tolerá-lo mais. Protestei, gritei, contei tudo à gente da pensão. Dois homens que lá estavam puseram-no na rua a pontapés. Ele voltou. Não o recebi. Deu então para perseguir-me. Jurou que me matava. Ando a fugir. Vejo-o por todos os lados. É certo que me matará... (p.58).

Assim como ocorre com a nevrose de Rodolfo, o prazer deturpado do captor de Corina, ainda que não cause grandes danos, é demasiado perturbador até para as prostitutas. Diferente, contudo da personagem central de “Dentro da noite”, há, aqui, a presença da letalidade. Perdendo sua vítima, ele não se contenta em buscar outras, mas decide matá-la.

A resposta de Rosendo à Corina revela de forma ainda mais marcante a posição frágil em que as vítimas femininas se encontram na ficção de João do Rio. Assim como as Clotildes de “Emoções” e “Dentro da noite”, Corina também padece pelas nevrozes de um amante. Tendo que recorrer a um indivíduo que já não guardava simpatias por ela, ela não desperta piedade de seu protetor, que diz: “– E você incomodar-me por uma tolice dessas! Faça as pazes.” (p.58).

Há, porém, um claro descompasso entre a vontade de Rosendo de afastar-se do drama de Corina e seu progressivo empenho em ajudá-la. Se, de início, não queria sequer ouvi-la, pouco depois já seguia com ela para um hotel, pensado em meios de tirá-la da cidade. O

narrador menciona que tal ato já não era fruto do pleno uso de sua razão: “Devia ter levado Corina à polícia, denunciado o monstro. E, livre de responsabilidade, ir dormir em seguida. Assim faria um homem de bem no uso das suas faculdades.” (p.58). Vemos como essa sensação confusa toma forma de medo na voz do narrador:

De repente senti que tinha ódio a Corina, com vontade de defendê-la. Perdera a noção do real, sabendo que a perdera. Era desejo de aniquilar o desconhecido e o medo vago desse enorme e vago desconhecido (RIO, 1995, p.58.).

A sensação de insegurança e angústia drenam as forças de Rosendo, que fica “desconfiado, fraco, aterrado, sem agir” (p.59). A tensão é incrementada quando, ainda de manhã, Corina afirma ter visto o misterioso homem rondando o hotel. A partir desse momento, a narrativa adquire uma tensão crescente marcada pela perseguição do criminoso a Corina e a seu protetor. Nas palavras de Rosendo: “Era uma luta, devia ser uma luta, secreta e atroz, na sombra.” (p.59).

É possível notar, ainda, uma crescente paranoia nos protagonistas. Após registrar uma queixa na polícia sobre as ameaças do torturador de Corina, Rosendo sente que a “criatura já decerto sabia, e ria com desprezo” (p.59). Essa intuição sem fundamento mostra como o medo afetava o julgamento do narrador, que projetava em seu perseguidor uma consciência quase sobrenatural. .

Vale, ainda, ressaltar uma citação feita por Rosendo que dialoga com o próprio conceito de Terror: “não é só no céu e na terra, é principalmente em nós mesmos que há mais coisas do que podem conter todas as filosofias” (p.59). Retirado, segundo Rosendo, de “um pensador melancólico” (p.59), a frase é uma clara referência à fala de Hamlet diante da visita do fantasma de seu pai. Se em Shakespeare o mistério vem do que é sobrenatural, em João do Rio, e no Terror de forma mais geral, esse elemento reside no próprio homem e a potencialidade de seu mal.

No hotel, Rosendo e Corina estavam entregues ao medo. Passavam “horas a ouvir o rumor dos corredores. Onde estaria ele? Onde? De certo perto.” (p.59-60). Essa sensação, contudo, é interrompida de forma súbita no Domingo de Carnaval. Aproveitando o tumulto das ruas – e talvez influenciado pelo caos que emana da festividade na visão de João do Rio –, Rosendo resolve que é a hora ideal para tentar uma fuga. Julgando que “não se pode contar com a polícia” (p.60), elemento que colabora para a construção de um sentimento de insegurança ao longo do conto, ele resolve disfarçar-se, partir com Corina, e, com a ajuda de seus criados, despistar o perseguidor.

Na cidade, o carnaval estava em seu auge. O narrador, mesmo empenhado na fuga, falha em tentar ultrapassar o espaço da festa:

O grande *hall* da estação cheio de luz elétrica, a turba, os "cordões" com archotes a zambumbar, as danças, os gritos, as lutas de lança-perfumes e dos *confetti*, o risco colorido das serpentinas... Metemo-nos por ali dentro para tomar o *wagon*. E de repente, os dois, no mesmo instante, vimos que estávamos perdidos (p.60).

Rosendo descreve sua desorientação como “extralúcida” (RIO, 1995, p.60). Estar perdido era menos uma questão espacial que uma questão psicológica. O medo, que progressivamente voltara a tomar o narrador, somado ao caos das ruas, criava a estranha confusão na mente de Rosendo. Há, ainda, a possibilidade de atribuir a “estávamos perdidos” (p.60) o sentido de perdição, condenação. Assim, a cena representaria o fim da esperança de Rosendo, sua aceitação da iminente derrota.

Novamente, como em “Dentro da noite”, o temporal é utilizado como intensificador do *locus horribilis*: “Fora caía um temporal desabrido. A estação estava atulhada. Homens suados, bandos alagados, máscaras passavam numa alucinação como galvanizados pela luz elétrica.” (p.60). A sensação paranoica de estar sendo perseguido torna-se, nesse ambiente claustrofóbico, cada vez mais intensa: “Ninguém reparava em nós, ninguém decerto, ninguém, ninguém. E entretanto sentíamos que o perigo se aproximava seguro, com o passo firme.” (p.60)

No auge da tensão, Rosendo denomina o perseguidor de “homem do éter” (p.60). Podemos interpretar essa menção não apenas como referência ao líquido utilizado em suas torturas, mas também como analogia ao éter enquanto elemento. Para a filosofia e ciência da antiguidade, o éter ocuparia o espaço do que hoje conhecemos como vácuo. Substância imaterial, o éter, assim como o perseguidor de Rodolfo, estaria presente mesmo que não fosse possível detectá-lo.

Ainda sem nenhuma clara aparição da ameaça, Corina e Rosendo retomam a fuga em um carro puxado a cavalos. Após andarem alguns metros, contudo, as correias dos animais arrebentam, deixando-os “no pedaço mais deserto da rua” (p.62). Correndo sozinhos, “sob o temporal pelo meio da rua escura” (p.62) constrói-se uma cena que, hoje, pode ser vista como um clichê do gênero: as vítimas correm desesperadamente no temporal, sem saber ao certo onde se encontra o assassino, até que, sem detectá-lo à distância, são surpreendidos por ele.

Sem dificuldades, o perseguidor agarra Corina e golpeia Rosendo, desnordeando-o. Inicia, então, um ataque à menina, usando uma navalha. Vemos, aqui, como João do Rio constrói o suspense da cena, fazendo com que o assassino vá acertando apenas a fantasia de

Corina: “O homem em fúria continuava a brandir a navalha contra os enchimentos dos seios”, “O fio da arma rompeu-se no tecido espesso.” (p.62).

Rosendo, de posse de um revólver, atira no assassino e grita desesperadamente. Ainda assim não é capaz de impedir que ele concretize seu objetivo. Diante da cena horrível, o narrador entra em completo choque:

O tipo arrancava as roupas, a máscara da desgraçada. Eu continuava a detonar e a gritar. Gente corria. Vi cair o capuz à Corina, o assassino agarrá-la pelos cabelos, afundar-lhe a navalha no pescoço e deixá-la tombar num jato de sangue. A cena talvez tivesse durado dois minutos. Para mim foi longa como um século, rápida como um raio. De revólver em punho, fantasiado, meio estrangulado pelos cordões da máscara, eu delirava, presa de uma febre cerebral... (RIO, 1995, p.62).

São necessários meses para que Rosendo se recupere do evento e ainda assim a lembrança é capaz de deixá-lo com “a fronte banhada em suor” (p.62). Por fim, ele ainda revela que o assassino e Corina sobreviveram ao evento, ele com 20 anos de cadeia e ela, com a garganta costurada, culpando Rosendo por toda a situação: “Tudo por sua causa, Rosendo. Se não fosse seu medo e a mania de meter-se na vida dos outros, o meu Roberto não estaria desgraçado” (p.62).

Por mais que o suspense seja um elemento marcante em “As aventuras de Rosendo Moura”, é possível perceber como o conto explora diversos outros elementos de Terror presentes em *Dentro da noite*: a ambientação em uma cidade sombria e decadente, a temática sexual, a personagem transgressora, as cenas chocantes etc.

“Dentro da noite” e “As aventuras de Rosendo Moura” formam, assim, um par em que podemos ver os dois lados da ficção criminal que então se estruturava na literatura brasileira. De um lado, em “Dentro da noite”, conto com ares de ficção de *serial killer*, narrado pelo próprio transgressor, em que temos acesso aos transtornos da mente e ao processo de transformação em um predador noturno; do outro, uma história narrada pelo ponto de vista da vítima, em que o mal é demarcado socialmente – um cafetão – e o perigo surge da transição de fronteiras – ajudar uma meretriz.

É possível identificar, em ambas, como o Terror é produzido pela presença de um estranho repulsivo, tanto por suas atitudes quanto por seus pensamentos, e, muitas vezes, letal. Da mesma forma, ambas se configuram como exemplos de ficção de crime centrada no transgressor, dialogando – como vimos pelo suporte de *A alma encantadora das ruas* – com problemas próprios do contexto social em que foram produzidas.

Enquanto em muitos dos exemplos anteriores da ficção de crime nacional, o medo era construído muito mais em sua relação com os elementos externos à obra do que através da narrativa em si, João do Rio mostra que é capaz de unir com eficácia os dois efeitos. As

histórias contadas são capazes de aterrorizar tanto pelo próprio conteúdo de suas narrativas – fato que torna mais explícita a relação da obra de João do Rio com o medo até hoje –, quanto pelos perigos reais externos a elas – os quais, como jornalista, não só conhecia, como frequentemente retratava nos periódicos em que trabalhou.

CONCLUSÃO

O conceito de Terror desenvolvido nesta dissertação não nega a especificidade do medo de origem sobrenatural, mas, a partir da teoria desenvolvida por Noël Carroll, em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, oferece-se como uma hipótese complementar ao modelo do filósofo norte-americano.

O cerne do problema enfrentado ao longo da pesquisa está no descompasso entre o senso comum e a teoria proposta por Carroll. Como o próprio filósofo afirma, é um de seus objetivos que a maior parte das obras enquadradas como horror em sua proposta coincida com o que o público, de modo não teórico, consideraria como espécimes do gênero. Seu objetivo é cumprido, mas, como o próprio Carroll percebe, algumas obras canônicas do gênero acabam excluídas nesse processo – entre elas, as obras em que a fonte do medo é um *serial killer*.

Por um lado, Carroll sabe que tais obras tem uma relação estreita com o Horror, tanto que, para o senso comum, fazem parte do mesmo gênero que abriga os monstros sobrenaturais. Por outro, seu conceito de monstro, fundamental para a categorização de uma obra como Horror, não permite que personagens plenamente humanas sejam classificadas como tal.

Ao seguirmos, contudo, o caminho indicado por Carroll para o Terror, analisando um *corpus* inicial por ele dado, e construindo, a partir dessa observação, uma hipótese complementar que dá conta da ameaça humana como centro de um gênero do medo artístico, anular-se-ia o problema enfrentado pela teoria de Carroll em face à tendência das narrativas de medo dos últimos 25 anos. Sua teoria continuaria precisa ao afirmar que personagens assassinos seriais não podem ser consideradas parte do horror, uma vez que o efeito que suscitam no leitor se diferiria daquele produzido pelos monstros sobrenaturais. Contudo, tal afirmação não mais deixaria tais obras completamente apartadas do campo do medo artístico, mas as agruparia em uma vertente semelhante ao Horror, porém dotada de suas próprias especificidades.

Além de complementar a teoria de Carroll, os conceitos propostos e as considerações aqui desenvolvidas podem servir de forma independente como ferramentas para o estudo do Terror. Muitas vezes, pesquisadores do gênero acabam tendo que dedicar uma parcela de seu estudo propondo adaptações da ideia de monstro sobrenatural para que abarquem as ameaças humanas. Através do estudo aqui conduzido, um pesquisador pode partir já de nossas

considerações sobre o Terror, expandindo-as, criticando-as ou simplesmente aplicando-as a diferentes obras.

Poderíamos, ainda, ressaltar como contribuição do primeiro capítulo aos estudos do medo artístico a noção de **medo latente**. Por mais que, dentro da obra de Carroll, a independência de fatores contextuais⁴⁴ seja um elemento positivo, permitindo a construção de uma teoria formal e de ampla aplicação, existem casos em que mesmo o Horror pode ser abordado para além dos efeitos suscitados durante a recepção de uma obra.

Em diálogo com a ideia de **terror alegórico**, de Stephen King, o conceito de medo latente oferece uma possibilidade de observar a mútua influência entre o medo artístico e o medo real. Como frutos de uma análise que leve em conta essa característica, podemos ressaltar: (a) uma melhor compreensão de por que certos períodos são mais pródigos na produção de obras de uma temática específica do horror ou do terror em detrimento de outras; (b) uma melhor compreensão da persistência dos efeitos de medo mesmo após o término uma obra de Horror/Terror; (c) um caminho de estudo para as obras de medo que se afirmam “baseadas em fatos reais” como forma de intensificar os efeitos nelas contidos; (d) um enriquecimento para a discussão sobre as diferenças entre a narrativa real de um incidente horrível e a recepção de uma obra de medo artístico – muitas vezes sob o mesmo incidente.

No capítulo 2, apresentou-se a trajetória do **suspense criminal** como uma cronologia alternativa para a do Terror. Uma vez que a própria categoria foi cunhada ao longo desse trabalho, não havia, logicamente, uma história do gênero de Terror para recorrermos. Contudo, ainda que grande parte das obras classificadas como tal seja compatível com o conceito que propomos, a categoria do suspense criminal não consegue abarcar a totalidade do que se entende como Terror.

O primeiro exemplo que fugiria ao escopo do suspense criminal foi já apresentado durante o próprio capítulo 2: narrativas em que as ameaças são oriundas de comunidades com valores radicalmente distintos dos nossos. Há contudo, outros grupos importantes cuja menção pode enriquecer nossas observações sobre o Terror.

Como foi possível ver ao longo deste estudo, o *corpus* com o qual trabalhamos nos dois primeiros capítulos foi majoritariamente de obras em língua inglesa. No primeiro capítulo, como buscamos obras de conhecimento geral para ilustrar nossas afirmações, e como a literatura e o cinema de medo mais populares são de países anglófonos, são escassos

⁴⁴ É importante ressaltar que essa independência não é total, ainda que predominante. Carroll leva em conta certos fatores culturais na determinação do seria considerado impuro para determinada comunidade, assim como entende que o binômio ordinário/extraordinário depende, em parte, dos paradigmas científicos vigentes na sociedade.

os exemplos que escapam desse grupo. No segundo capítulo, tendo em vista que as obras estudadas para formar a trajetória do suspense criminal são focadas, majoritariamente, na ficção inglesa e norte-americana, tampouco pôde-se trabalhar muitos exemplos de outros países.

Vem da literatura francesa, no entanto, o patriarca de uma vertente do Terror que não foi explorada nesse trabalho: Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade. Carroll (1999, p. 28) reconhece que a obra de Sade produz um efeito de medo, ainda que não seja o de horror, nos moldes em que trabalha. O terror encontrado em Sade tampouco pode ser igualado àquele produzido pelo suspense criminal. Em obras como *Justine* (1791) ou *Os 120 dias de Sodoma* (1785), se podemos observar a presença de personagens transgressores, corrupção, crime, julgamentos e prisões, como ocorre em muitos suspenses criminais, há, contudo, uma diferença fundamental. No suspense criminal, as ameaças são, sobretudo, de ordem social, ou seja, teme-se a presença dos transgressores na sociedade civilizada e a consequência de suas ações para uma comunidade. Ao acompanharmos, por exemplo, a história dos quatro libertinos em *Os 120 dias de Sodoma*, vemos que, diante do mal que se constrói na obra, os outros crimes se tornam até banais. Tampouco há uma construção narrativa que permita empatia pelas vítimas. O que choca, em Sade, não é a transgressão de uma lei humana, mas de todas as leis morais do homem. As personagens de Sade defendem uma filosofia em que o homem se iguala a natureza em crueldade, ou seja, abandona ideias altruístas e pensa no próprio prazer. É um terror advindo da contemplação da própria natureza humana, em que a **sexualidade** assume um papel central.

Outro importante aporte da ficção francesa para esse tipo de Terror é o curioso caso do teatro *Grand Guignol*, também mencionado por Carroll. Criado na região de Pigalle, em Paris, no final do século XIX, o teatro era especializado em peças centradas em cenas de brutalidade e de repulsa. Seu diferencial, contudo, eram os efeitos utilizados em cena, que criavam espetáculos de sanguinolência, que, nos dias atuais, poderiam ser subsumidos ao subgênero do horror cinematográfico *gore*. Se ainda hoje, mesmo com a banalização que a violência alcançou na ficção, filmes de *torture porn* ainda chocam o público, a existência de obras com cenas semelhantes executadas à distância de um **palco**, em fins do século XIX, na principal capital do mundo à época, é um dos índices da relevância do gênero na modernidade

A fusão entre sexo e medo na literatura pode ser vista também no Brasil. Alguns contos de *Dentro da noite* exploram essa vertente do Terror. Enquanto narrativas como “Dentro da noite” e “As aventuras de Rosendo Moura” abordam um medo típico do suspense

criminal, em “O bebê de Tarlatana Rosa” ou “O carro da Semana Santa”, o temor é construído através de transgressões sexuais, doenças, deformações e heresias. Júlio França e Daniel Silva (2015), em “Pesadelos dionisiacos: natureza, sexo e medo na literatura brasileira” se aprofundam no estudo dessa vertente, revelando diversos autores do século XIX e início do século XX que trabalharam com o tema no Brasil, entre os quais podemos citar, além de João do Rio, Álvares de Azevedo, Medeiros e Albuquerque e Gastão Cruls.

Outra vertente do Terror que tampouco pôde ser explorada ao longo dessa dissertação é o Gótico de autoria feminina. Assim como Ann Radcliffe é uma autora crucial para observar a intercessão entre Gótico e Terror, outras escritoras dessa vertente também fazem esse diálogo, como Clara Reeve e Emily Brontë. No Brasil, o gótico feminino também vem mostrando, em estudos recentes, grande afinidade com o Terror. Estudos como o de Ana Paula Santos (2015), em “Perspectivas do Gótico feminino em “O Caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida”, resgatam a obra de autoras que por muito tempo foram deixadas de lado por uma crítica que prioriza a produção masculina. Com isso, traz a luz outro tipo de ameaça urbana: não aquela que aflige a toda a sociedade, focada em assassinos, ladrões e outras figuras constantes na ficção de crime, mas as que se desenvolvem no seio doméstico, ocultas e reprimidas pelo poder patriarcal, muitas vezes tolerada pelo estado e até pela própria família.

Mesmo no âmbito do suspense criminal brasileiro, as obras aqui apontadas privilegiaram um recorte espacial urbano. Como o *corpus* de análise escolhido foi João do Rio, o capítulo anterior priorizou a trajetória que apontava o Rio de Janeiro como um *locus horribilis*. Partir da então capital do Império auxiliou na formulação dos paralelos com o caso londrino, uma vez que ambas as cidades foram importantes centros metropolitanos e capitais de grandes impérios.

Há, contudo, uma parcela considerável do suspense criminal brasileiro que utiliza o interior do país como espaço narrativo central, uma literatura de crime regionalista. Nessa vertente, os criminosos urbanos cedem espaço, sobretudo, aos cangaceiros do sertão, como podemos ver, por exemplo, em *O cabeleira* (1876), que narra a história de vida do homônimo fora-da-lei. Ambientado no século anterior à publicação do romance, a história se centra na biografia de um dos primeiros e mais conhecidos cangaceiros de Pernambuco, explorando a dualidade romântica entre o herói e o vilão.

Outro bom exemplo da presença do suspense criminal na literatura regionalista pode ser encontrado na obra de Rodolfo Teófilo. No romance *Os brilhantes* (1895), vemos outra narrativa baseada em um bandido lendário, Jesuíno Brilhante, cangaceiro que aterrorizou o Rio Grande do Norte e a Paraíba no final do século XIX. Ambientado em espaços ermos,

devastados pela miséria, a narrativa de Teófilo é abundante em personagens desumanizadas e cenas repulsivas, aproximando-a não só da ficção de crime como também da estética gótica (cf. FRANÇA; SENA, No prelo).

As histórias dos dois cangaceiros oscilam entre a produção dos efeitos do medo e da admiração – são considerados por alguns como benfeitores dos pobres, por outros como agentes de atrocidades. Com isso, seria possível ver, nessas obras, uma caracterização semelhante à atribuída aos criminosos lendários dos romances de Newgate.

Em alguns casos, contudo, essa ficção de crime regionalista penderá completamente para o lado cruel desses bandidos. “A quadrilha de Jacó Patacho” (1893), de Inglês de Souza, narra a tragédia vivida por uma família que é assassinada brutalmente por uma cruel quadrilha de criminosos durante a Cabanagem. Júlio França e Raphael Camara (2015), em uma análise do conto, apontam o caráter aterrorizante do grupo:

Transformando o ambiente em desolação e horror, com seus estupros, assassinatos e crueldade exacerbada, o bando justifica a associação metafórica com o diabo, realizada pelo narrador. A quadrilha em si representa o lado hediondo e bestial do próprio ser humano, despertando o leitor para a situação degradante e violenta a que se pode chegar quando nos seduzimos pelas ideias de agressão, dominação e inversão. (FRANÇA; CAMARA, 2015, p.8-9)

São, portanto, inúmeros os caminhos que podem ser tomados para um estudo das manifestações do Terror e do suspense criminal na literatura brasileira, campo que se expande muito além do que aqui pudemos abarcar. Se as possibilidades já parecem muitas, é importante ressaltar que mesmo os caminhos alternativos apresentados até então ainda estão no recorte **cronológico** mantido em nosso estudo, são obras produzidas até o início do século XX. Cruzando esse limite, o *corpus* do gênero alcança uma proporção muito maior.

O suspense criminal, de fato, estabelece, no período que trabalhamos até então, apenas as bases de sua trajetória. É só a partir de meados do século XX que vemos uma intensificação do gênero no país, através, por exemplo, das revistas brasileiras de crime, como a *Detective* (que depois passa a se chamar *Detetive*), a *X-9*, a *Repórter Policial* etc.

Por mais que tais revistas contassem com uma maioria de autores estrangeiros, havia autores brasileiros que escreviam para elas sob pseudônimos norte-americanos, dentre os quais podemos destacar Patrícia Galvão, a Pagu do modernismo brasileiro. Sob o disfarce de King Shelter, Pagu escreveu diversas histórias de crime para a revista *Detetive*, que na época estava sob a direção de Nelson Rodrigues.

Essa, contudo, não era a única ligação do escritor e dramaturgo recifense com a ficção de crime. No começo de sua carreira jornalística, uma de suas primeiras funções no jornal de seu pai foi escrever crônicas policiais. A conhecida coletânea de crônicas *A vida como ela é*

foi compilada a partir de uma coluna jornalística para a qual Nelson Rodrigues, inicialmente, dava forma narrativa a crimes populares, retornando ao tema trabalhado em sua juventude.

Quando Nelson Rodrigues abandona a direção da revista *Detetive* para dedicar-se a outros projetos, pede a um amigo seu que assuma seu posto: Lúcio Cardoso. Assim como Nelson Rodrigues, o escritor mineiro também mantinha uma coluna nos jornais para criar narrativas de crime baseadas em notícias. É, contudo, em seus romances e contos que Lúcio Cardoso mostrará plena afinidade com o Terror e com o Gótico, tornando-o um autêntico herdeiro da tradição iniciada por João do Rio.

Se o lado gótico de Lúcio Cardoso pode ser visto com profundidade através de estudos como o de Fernando Monteiro de Barros (cf. BARROS, 2002), a proximidade do autor com a ficção criminal ainda é um caminho a ser percorrido. Assim como o *flâneur* carioca, Lúcio Cardoso retrata o Rio de Janeiro como uma cidade obscura e arruinada, repleta por homens cruéis e corrompidos.

Em *Salgueiro* (1935), romance ambientado na favela e escrito décadas antes do espaço se popularizar na alta literatura, Lúcio Cardoso retratará com tons sombrios a vida de três gerações de moradores do morro do Salgueiro, no Rio de Janeiro. Considerado uma espécie de regionalismo urbano por se passar longe das luzes da modernidade, Lúcio Cardoso apresenta a miséria de forma contundente, em que homens se desumanizam a medida que o morro, obscuro, ganha vida:

As casas negras sobem esparsas pela encosta. O mato rasteja, cercado o bairro miserável. Vêm de longe choros de crianças e risos ásperos de negras e de homens. Todo o Salgueiro se move como um corpo de gigante, na noite larga que vai crescendo. Uma força desconhecida brota daqueles casebres acorados no escuro, daqueles barrancos agressivos da estrada. Mas é uma força de doente e de morte, de coisa estragada (CARDOSO, 1984, p.50-1).

Ao abordar, em sua obra, o espaço plenamente urbano, o autor apenas intensifica sua proximidade com o Terror. Na inacabada trilogia “O mundo sem Deus”, composta pelas narrativas *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* – não terminada –, vemos diversos elementos típicos de uma narrativa de suspense criminal: a ambientação do submundo carioca, o protagonismo nos criminosos e a abordagem da psicologia das vítimas, cuja maestria tornou Lúcio um dos grandes nomes do romance de introspecção brasileiro. Suas descrições do Centro nos remetem, de imediato, ao espaço construído por João do Rio, dando a impressão que as mesmas ruas por que passam seus protagonistas foram palco das

perseguições de Rodolfo, da fuga de Rosendo Moura ou da observação do cruel Barão de Belfort⁴⁵.

Se em meados do século XX já era possível notar um incremento na circulação do suspense criminal no Brasil, entre a década de 70 e 80 a vertente ganhará uma notoriedade que persiste até hoje no cenário literário nacional. Através do gênero descrito por Antônio Cândido, em *Educação pela Noite*, como **realismo feroz**, vemos o surgimento de uma narrativa que une a temática do crime e do medo urbano a uma nova estética que dá total voz aos transgressores – característica que já pudemos ver na ficção de gângsteres americana – e, assim, plasma a violência não apenas no plano do conteúdo, mas também no plano da linguagem.

Rubem Fonseca, um dos maiores nomes dessa escola, é, ainda, um dos primeiros autores nacionais que o senso comum associa ao que chamam Romance Policial. Por mais que, como pudemos mostrar ao longo desse trabalho, a ficção de crime seja muito mais antiga na literatura brasileira, o autor mineiro ainda é visto por muitos como um dos patriarcas do gênero no país.

Dentre as inúmeras obras que poderíamos citar como pertinentes ao suspense criminal, podemos destacar dois de seus mais conhecidos contos, “Feliz Ano Novo” (1975) e “O cobrador” (1979). Em ambos os casos vemos a presença do criminoso oriundo da classe pobre que se revolta por sua condição e resolve tomar, a força, o que crê ser seu por direito. Narrados em primeira pessoa, com riqueza de detalhes repulsivos e cenas chocantes por sua extrema violência e crueldade (cf. CABRAL, 2011), a narrativa fonsequiana inaugura uma nova era do Terror na literatura brasileira.

Abrem-se, a partir de então, diversos caminhos para se seguir na análise do gênero na literatura brasileira até a contemporaneidade, dentre as quais estão, para citar apenas alguns, *República dos assassinos* (1976), de Agnaldo Silva, *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1976), de José Louzeiro, *Rota 66, a polícia que mata* (1993) e *Abusado, o dono do morto Dona Marta* (2003), de Caco Barcelos, *O matador* (1995), de Patrícia Melo, *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varela, *Capão Pecado* (2000) e *Manual Prático do Ódio* (2003), de Ferréz, *Cabeça de Porco* (2005), de Luiz Eduardo Soares, Celso Athayde e MV

⁴⁵ Vale mencionar, ainda, o curioso caso do conto “A papoula Azul”, publicado dia 25 de Agosto de 1946 no suplemento de Letras e Artes do jornal *A Manhã* e republicado 4 anos mais tarde sob o título de “Simple encontro”, no mesmo local. Nesse conto, vemos como Lúcio Cardoso parece fazer referência a “Dentro da noite”, de João do Rio. Narrado em primeira pessoa, o conto apresenta a história de uma menina que é atraída por um misterioso homem pálido ao alto de um morro para ver uma papoula azul. Enganada, o homem desejava apenas enterrar em seu braço um espinho de cactos, fugindo quando ela chama por socorro. Compartilhando a peculiaríssima nevrose de Rodolfo, e seu mesmo tipo de vítima, é possível que esse conto seja uma homenagem, ainda que não explícita, ao autor de *Dentro da noite* (Cf. CARDOSO, 2012, p. 75-80).

Bill, ou ainda, o recente *Rio de Janeiro, histórias de vida e morte* (2015), também de Luiz Eduardo Soares.

Através da perspectiva construída aqui, essa produção de obras de crime, vista antes como fenômeno recente, passa a inserir-se em uma tradição, tanto nacional, dando sequência uma longa trajetória que se inicia em meados do século XIX, quanto internacional, podendo ser vista como parte integrante do mesmo gênero que abrange os *serial killers* contemporâneos. Do terror urbano ao regionalista, do crime à amoralidade, dos romances de sensação à ficção urbana contemporânea, são diversos desdobramentos possíveis a partir deste estudo. Levá-los adiante é uma forma de contribuir para os estudos de um gênero que só recentemente começou-se a analisar, mas que já demonstrou ampla presença em território nacional.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. *Mistério da Tijuca*. Romance original. Rio de Janeiro: Tipografia da Folha Nova, 1882.

_____. Demônios. In. _____. _____. Edição preparada por Lúcia Sá. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 3-51.

_____. *A mortalha de Alzira*. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia., 1894.

_____. *Memórias de um condenado*: romance brasileiro. Ouro Preto: Tipografia do Liberal Mineiro, 1886.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2005.

BARROS JR, Fernando Monteiro de. *Vampiros na Casa-Grande*: Clausura e Poses do Gótico em Lúcio Cardoso. 2002. 168 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, jul. 2002.

BARTHES, Roland. *Structure du fait divers*, Essais critiques. Paris: Seuil, 1966.

BAUMAN, Zigmunt. *Medo líquido*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BELL, Ian A. Eighteenth-century crime writing. In: *The Cambridge companion to crime fiction*, ed. Martin Priestman. Cambridge; Nova York: Cambridge University Press, 2003. p.7-17.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos*: um Haussman tropical; a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror*: a study of the Gothic Romance. Londres: Constable & Company, 1921.

BLOCH, Robert. *Psicose*. Trad. de Olívia Krahenbuhl. Rio de Janeiro: Best Seller, 1964.

BOTTING, Fred. *Gothic (The New Critical idiom)*. Londres; Nova York: Routledge, 1996.

BRADBURY, Richard. Sexuality, Guilt and Detection: Tension between History and Suspense. In: DOCHERTY *et al.* *American Crime Fiction*: studies in the genre. Londres: Palgrave MacMillan, 1988. p. 88-99.

BRAGA, A. J. M. *Mysterios do Rio de Janeiro, os ladrões de casaca*. Porto: Tipografia de Alexandre da Fonseca Vasconcellos, 1874.

BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *A sombra de Innsmouth*. Introdução e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2010. p. 9-19.

BRANTLINGER, Patrick. *Nineteenth-Century Fiction*, v. 37, n. 1. Califórnia: University of California Press, 1982, p.1-28.

BUNTLIN, Ned. *The Mysteries and miseries of New York: a story of real life*. Dublin: James M'Glashan, 1849.

BURGESS, Anthony. *A laranja mecânica*. Tradução: Nelson Dantas. 5. ed. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1974.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993. [1759].

BURNETT, William Riley. *Little Caesar*. Nova York: The dial press, 1958.

CABRAL, Luciano. Vítimas e Algozes do Medo no conto “Feliz ano novo”, de Rubem Fonseca. In: PAINEL - REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 7. *Anais do...* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 79-86.

CÂNDIDO, Antônio. *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. Trad. Ivan Lessa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Contos da ilha e do continente*. Organização, seleção, notas e prefácio Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARREIRO, Porto. Dentro da noite. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, p.2, 23 Abr. 1911.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus Editora, 1999.

_____. *The Philosophy of horror or Paradoxes of the heart*. Nova York e Londres: Routledge, 1990.

_____. Horror and humor. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, Nova Jersey, v. 57, n. 2, p. 145-160, Summer 1999.

CAWELTI, John. *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1976.

- COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- COLAVITO, Jason. *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. Jefferson: McFarland, 2008.
- COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990.
- DEFOE, Daniel. *The Life and Adventures of the Famous Moll Flanders: who has born in Newgate*. Londres: J. Cooke, 1765.
- DICKENS, Charles. *Bleak House*. Londres: Bradbury & Evans, 1853.
- DION, Sylvie. O “fait divers” como gênero narrativo. *Revista do programa de pós-graduação em letras*, Santa Maria, RS, n.34, p.123-131, jan-jun 2007.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo*. Nova York: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ELLIS, Bret Easton. *American Psycho: a novel*. Londres: Picador, 2011.
- FAHY, Thomas. Hobbes, Human Nature, and the Culture of American violence in Truman Capote’s *In cold blood*. In: _____. *The philosophy of horror*. Kentucky: University of Kentucky Press, 2012, p. 57-71.
- FRANÇA, Julio. Prefácio a uma teoria do “medo artístico” na Literatura Brasileira. In: _____. SILVA, Alexander Meireles da (Org.). *Anais do III Encontro nacional O insólito como Questão na Narrativa Ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 136-136.
- FRANÇA, Julio; CABRAL, Luciano. A preface to theory of art-fear in Brazilian literature. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, SC, no. 62, p. 341-356, jan./jun. 2012.
- _____. *A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira*. In: GARCIA, Flávio, FRANÇA, Júlio, PINTO, Marcello de Oliveira (Org.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013, p. 66-78.
- _____; SENA, Marina. Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de – Demônios –, de Aluísio Azevedo. *Revista SOLETRAS*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 95-111, jan./jun. 2014.

FRANÇA, Julio; SILVA, Daniel Augusto. Pesadelos dionisíacos: natureza, sexo e medo na literatura brasileira. *Círculo de Giz - Revista Multidisciplinar de Artes e Humanidades*. Rio de Janeiro, RJ, v. 1, p. 101-126, ago./dez. 2015.

_____; SENA, Marina. O Gótico-Naturalismo em Rodolfo Teófilo. *Soletras; Naturalismos*. Rio de Janeiro, RJ, no. 30. No Prelo.

_____; CAMARA, Raphael. *A imoralidade monstruosa: violência e medo em “A Quadrilha de Jacó Patacho”*, de Inglês de Sousa. Rio de Janeiro, 2013. 10 p. Disponível em: <<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2013/09/07092013.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

GABRIELLI, Murilo Garcia. *A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira*. 2004. 157 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, p.1, 8 Abr. 1911.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, p.2, 18 Abr. 1911.

GODWIN, William. *The adventures of Caleb Williams or, Things as they are*. Paris: Baudry's European Library, 1832. [1794].

HORSLEY, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Nova York: Oxford University Press, Inc., 2005.

JAMES, Henry. *Outra volta do parafuso*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. [1898].

JONES, Steve. *Torture Porn: popular horror after Saw*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2013.

KING, Stephen. *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. [1981].

_____. *Danse macabre*. New York: Berkley Books, 1983. [1981].

KNAPP, Andrew; BALDWIN, William. *The Newgate Calendar*. Londres: J. Robins and Co., 1824.

KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1980.

_____. *The mysteries of the cities: urban crime fiction in the nineteenth century*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2012.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. Nova York: Dover, 1973.

_____. *O chamado de Cthulhu e outros contos*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009. [1929].

- MANDEL, Ernest. *Delightful Murder*. Londres: Pluto Press, 1984.
- MONTEIRO, Jerônimo (Org.). *O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- NEWTON, Michael. *The encyclopedia of serial killers*. 2. ed. Nova York: Facts on file, 2006.
- NIXON, Nicola. Making Monsters, or Serializing Killers. In: *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Editado por Roberto K. Martin & Eric Savoy. Iowa: University of Iowa Press, 1998, pp. 217-36.
- ORWELL, George. *1984*. 29. ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.
- PEDROSO, Rosa Nívea. Elementos para uma teoria do jornalismo sensacionalista. *Revista de Biblioteconomia e Comunicação*. Porto Alegre, v. 6, p. 37-50, 1994.
- PENTEADO, Jacob, org. *Obras primas do conto de terror*. Introdução, seleção e notas de Jacob Penteado. São Paulo: Martins, 1962.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870/1920)*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- PIMENTEL, Figueiredo. Pela hebdomada. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, p.1, 16 abr. 1911.
- POE, Edgar Allan. *Antologia de contos extraordinários*. Seleção e tradução Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.
- PORTO, Ana Gomes. *Novelas sangrentas: literatura de crime no Brasil (1870-1920)*. 2009. 326 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.
- _____. Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro do século XX. *Escritos*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 281-317, 2010.
- PREST, Thomas. *Newgate, a romance*. Londres: E. Lloyd, 1884.
- PYKETT, Lyn. The Newgate novel and sensation fiction. In: *The Cambridge companion to crime fiction*. Ed. Martin Priestman. Cambridge; Nova York: Cambridge University Press, 2003. p.19-39.
- REIMÃO, Sandra Lucia. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- REYNOLDS, George. *The Mysteries of London*. Londres: George Vickers, 1846.
- RIO, João do. Cinematógrafo. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 15 Mar. 1908, p.1.
- _____. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- _____. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Niterói: Imprensa Oficial, 2007.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma, ou, A Escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006. [1785].

_____. *Os infortúnios da virtude*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2009. [1791].

SAYERS, Dorothy L. Introdução a “The Omnibus of Crime” (1928). In: HAYCRAFT, Howard (Ed.). *The Art of the Mystery Story: a collection of critical essays*. Nova York: Carroll & Graf, 1992. p. 71–109.

SCAGGS, James. *Crime fiction*. Nova York: Routledge, 2005.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein: or, the modern Prometheus*. Londres: G. and W.B. Whittaker, 1823. [1818].

SILVA, Alexander Meireles da. Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da *Belle Époque*. *Revista do SELL*, Uberaba, MG, v. 2, p. 1-21, 2010.

STOKER, Bram. *Dracula*. Nova York: Modern Library, 1897.

SÜE, Eugène. *Les mystères de Paris*. Paris: Charles Gosselin, 1843. [1842].

SUMMERS, Montague. *The Gothic quest: a history of the gothic novel*. Londres: Fortune, 1938.

SYMONS, Julian. *Bloody murder: from the detective story to the crime novel*. Nova York: The Mysterious Press, 1993.

TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WALTON, Kendall. Fearing Fictions. *Journal of Philosophy*, Nova York, v. 75, n. 1, p.5-27, jan. 1978.

_____. How remote are fictional worlds from the real world?. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, Nova Jersey, v. 37, n. 1, Summer 1999.

WILKINSON, George Theodore. *The Newgate Calendar Improved*. Londres: T. Kelly & Co., 1820.

WORTHINGTON, Heather. From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes. In: *A companion to Crime Fiction*. Org. Charles J. Rzepka e Lee Horsley. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. p.13-27.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A centopeia humana. Filme. Dir.: Tom Six. Holanda: Six Entertainment, 2009. 92 min.

A inocente face do terror. Filme. Dir.: Robert Mulligan. E.U.A.: Benchmark; Rem; Twentieth Century Fox Film, 1972. 108 min.

A tortura do medo. Filme. Dir.: Michael Powell. Reino Unido: Michael Powell (Theatre), 1960. 101 min.

A vingança de Jennifer. Filme. Dir.: Meir Zachi. E.U.A.: Cinemagic Pictures, 1978, 101 min.

Frenesi. Filme. Dir.: Alfred Hitchcock. Reino Unido: Universal Pictures, 1972. 116 min.

Holocausto canibal. Filme. Dir.: Ruggero Deodato. Itália: F.D. Cinematografica, 1980. 95 min.

Jogos mortais. Filme. Dir.: James Wan. E.U.A./Austrália: Evolution Entertainment; Saw Productions; Twisted Pictures, 2004. 103 min.

O Albergue. Filme. Dir.: Eli Roth. E.U.A.: Raw Nerve; Lions Gate Films, 2005. 94 min.

O dia seguinte. Filme. Dir.: Nichilas Meyer. E.U.A.: ABC Circle Films, 1983. 127 min.

O homem de palha. Filme. Dir.: Robin Hardy. Reino Unido: British Lion Film, 1973. 94 min.

O massacre da serra elétrica. Filme. Dir.: Tobe Hooper. E.U.A.: Vortex, 1974. 83 min.

O quarto do pânico. Filme. Dir.: David Fincher. E.U.A.: Columbia Pictures; Hofflund/Polone; Indelible Pictures, 2002, 112 min.

O silêncio dos inocentes. Filme. Dir.: Jonathan Demme. E.U.A.: Strong Hearth/Demme Production; Orion Pictures, 1991. 138 min.

Onde os fracos não tem vez. Filme. Dir.: Ethan Cohen; Joel Cohen. E.U.A.: Paramount Vintage; Miramax; Scott Rudin Productions, 2007. 122 min.

Psicose. Filme. Dir.: Alfred Hitchcock. E.U.A.: Shamley Productions, 1960. 109 min.

Saló ou 120 dias de Sodoma. Filme. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Itália/França: Produzioni Europee Associati; Les Productions Artises Associés; United Artists, 1975. 116 min.

Terror sem limites. Filme. Dir.: Srđan Spasojević. Sérvia: Contra Film, 2010. 104 min.

Violência gratuita. Filme. Dir.: Michael Haneke. Áustria: Filmfonds Wien; Wega Films; Österreichischer Rundfunk, 1997. 108 min.