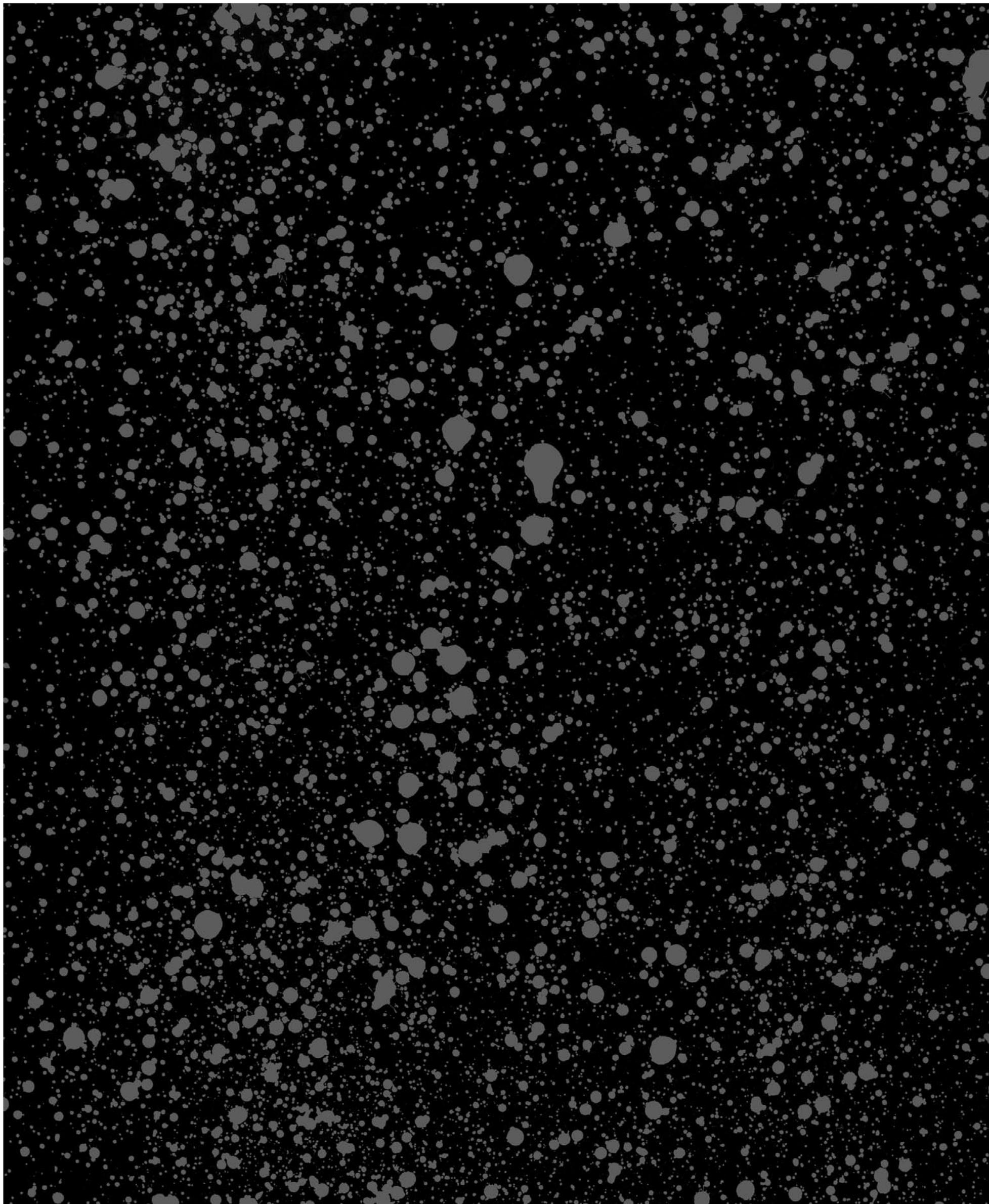


SUPLEMENTO LITERÁRIO

Belo Horizonte, Junho/2009 • Edição 1.321 • Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais



Edição Especial

Crimes, Pecados e Monstruosidades

Julio Jeha
Lyslei Nascimento
Organizadores

Os artigos que compõem este número do *Suplemento Literário de Minas Gerais* foram escritos a partir de três eixos temáticos: o crime, o pecado e a monstruosidade. O discurso da vítima, encenado no papel, alia-se, nos textos aqui presentes, quase como num duplo, ao do seu algoz. Testemunhas, réus confessos, vítimas, criminosos e vingadores habitam páginas e páginas da literatura promovendo, entre o crime e a lei, inúmeras possibilidades de escrita e de leitura. Intimamente ligado ao crime, o pecado traz, por sua vez, um ponto de vista que emerge da religião, do drama da consciência, do mal como transgressão a uma norma divina. Na cena literária, as vozes de pecadores, penitentes, vigilantes e prevaricadores se proliferam na ficção; desmontam, pela ironia, ou reforçam, pelo castigo, o drama dessa infração.

Se o crime e o pecado podem ser vistos, de certa maneira, como filhos gêmeos do mal – moral, religioso ou legal –, a monstruosidade se insinua no risco do descontrole, da ausência de limites, na transgressão que deforma e forma leitores atentos do cotidiano. O ato criminoso, a revelação do pecado ou a insinuação do mal através da monstruosidade são, nos artigos aqui apresentados, mais do que catarses, confissões, denúncias: são iluminações, um tanto quanto profanas, de nossa condição humana.

As ilustrações deste número, que comemoram os 200 anos de nascimento de Edgar Allan Poe (1809–1849), põem em relevo o escritor que revolucionou a arte de escrever contos, histórias de detetive, ficção científica e fantástica, poesia lírica e histórias de terror. Além de suas histórias extraordinárias povoarem o imaginário de leitores e escritores aficionados, também o cinema produziu inúmeras versões que, entre a lucidez e a loucura, redimensionam o estatuto da verdade e da ficção. Os mundos dos sonhos, os cárceres dos remorsos, das culpas e das penitências, tornam-se cenários em que personagens, às vezes monstruosas, lutam com a linguagem em seus dilemas.

Filósofo da composição literária e pai da narrativa policial, Poe é nosso contemporâneo, muito mais do que o poeta de uma época. Suas reflexões, traduzidas para inúmeras línguas e linguagens, iluminam, com humor e ironia, o estatuto da ficção do século 20. Essas reflexões acompanharão, para sempre, os dilemas de leitores, escritores e cineastas que se dedicam a esquadrihar almas e abismos psicológicos.

JULIO JEHA

é Doutor em Letras e Professor de Literaturas em Inglês na Universidade Federal de Minas Gerais

LYSLEI NASCIMENTO

é Doutora em Letras e Professora de Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais



HARRY CLARKE

FACA NO CORAÇÃO

Berta Waldman

No teu labirinto a única saída é o ventre do Minotauro.

Dalton Trevisan, *Dinorá*

Dalton Trevisan é um escritor que não faz concessões: não dá entrevistas, não se deixa fotografar, não conversa com leitores nem participa de encontro de escritores. Seu primeiro livro é de 1959, *Novelas nada exemplares*.¹ Contando hoje com uma vasta e significativa obra, está entre os melhores escritores vivos do país, unanimidade que poucos ousariam afrontar sem incorrer em deslize crítico.

Trevisan se repete? Trata-se, a meu ver, de um escritor programático e obsessivo, que instrumentaliza a repetição, utilizando-a como matéria literária. Ora, direis, ele se repete. E eu vos direi, no entanto, como poderia se cada personagem é baseado numa pessoa diferente? Se alguém se repete são elas, essas pessoas iguais, sempre as mesmas. Pô, destino próprio, história única, vida original – não há mais?²

Até 1972, data de publicação de *O rei da terra*, a investigação da matéria literária tem peso maior na obra de Trevisan; essa matéria sofre redução paulatina e, com ela, vem o enxugamento da linguagem, que se depura e se inova para dar relevo estético e histórico para as coisas de seu tempo e lugar.³ Nesse sentido, a Curitiba que emerge dos contos, à maneira do que acontece com o nordeste de Graciliano Ramos ou o sertão de Guimarães Rosa, é o próprio mundo, porque o mundo também é Curitiba no que tem de grotesco e regressivo. Em outras palavras, a medida de um escritor, principalmente nos países periféricos como o Brasil, deriva, em grande parte, da agudeza para perceber que a complexidade do mundo contemporâneo também se expressa aqui, e que uma representação artística e eficaz do particular contribui para a construção de uma imagem do conjunto.

Ambientados na periferia da periferia, desfilam nos contos, sob um facho de luz fria, funcionários públicos, lojistas, prostitutas, donas de casa, domésticas, normalistas, trabalhadores da terra, malandros, bandidos, policiais, viciados em droga, bêbados, religiosos, machões, abusadores de menores. O autor monta uma cena ficcional presa entre quatro

William Wilson

"In my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast mrdred thyself"

1. TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.

2. TREVISAN, Dalton. *Pico na veia. Pico na Veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

3. TREVISAN, Dalton. *O rei da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

paredes, que objetiva, entre nós, a negatividade de uma obra construída segundo a melhor tradição literária no mapa da narrativa contemporânea.

A partir de 1974, com *O pássaro de cinco asas*, Trevisan radicaliza a redução da linguagem, tomando como alvo o haicai, as “ministórias” (neologismo do autor), a palavra descarnada.⁴

Ao mesmo tempo em que submete a linguagem a diferentes experiências formais – verticalização do conto recortado em verso e redução do conto a “ministória” –, o autor corta a frase e cria-lhe novos ritmos: eliminam-se verbos, conjunções, pronomes, adjetivos; evita-se a subordinação e delinea-se a oração nominal como predileta. Concomitante com a redução, faz-se um recorte mais restritivo do universo de personagens que vai se acuando à periferia, em consonância com a história presente do país, onde os desempregados, excluídos, marginais e sem perspectivas formam maioria cada vez mais significativa, ainda que invisível. É essa zona obscura que a obra de Trevisan ilumina e nos obriga a ver.

O último livro, *O maníaco do olho verde*, inscreve-se nessa mesma moldura.⁵ Violência, roubo, estupro, assassinato, droga, bebida, alcaçuetagem, identificação entre ladrão e polícia, transitam pelos contos, homologando a falta de solidariedade entre pares, o gesto gratuito de violência, o abuso sexual de crianças, num mundo em que não existe mais vestígio do bem nem princípio moral ou lei que se sustente.

Transformado em atividade puramente mecânica e compulsiva, o sexo predica a ausência de um sujeito. Predica o vazio. Assim, o relato em primeira pessoa não supõe obrigatoriamente um enfoque pessoal, a manifestação do personagem-narrador em pleno ato presente, como um “eu” que ocupa totalmente a tela imaginária da narrativa, porque há entre o “eu” e o narrado a mediação de um objeto que reaparece: a linguagem.

Escuta atenta e aguda, o autor registra falas de grupos sociais e as põe em circulação em seus livros. Variadas, facilmente identificadas pelo leitor, elas vão sendo atualizadas. Assim, em obras mais recentes, ganha espaço o discurso do viciado em *crack*, do cheirador de pó, do traficante, ou a inclusão de falas relacionadas a seitas e grupos religiosos divulgados pela *media*, que trazem a promessa de se montar uma vida espiritual por algum prefixo telefônico, em ligação direta com Deus. Esses discursos

deslocados do real para a ficção compõem com breves pinceladas uma espécie de “quadro vivo” concentrado no essencial, sem alçapões ilusionistas nem jogos de luz enganadores. Funcionando como moeda corrente, essas falas são dessubjetivadas, não se ligam a um corpo, correm soltas na boca da jovem, da velha, do malandro, do pivete, do bacana, da mulher, do doutor.

Lapidadas a faca, o autor, mestre minimalista, as recorta, subtrai e decanta os restos, imprime-lhes um ritmo que quase prescindia do uso de pontuação. Essa linguagem provoca, sem dúvida, uma boa dose de desindividualização da matéria narrada. Transforma a personagem – não mais um “eu” que se conta ou conta o mundo através dela – em portador abstrato da linguagem, que desse modo se emancipa, toma rumo próprio, alheio às intenções de qualquer



subjetividade. Expressão da violência também no modo direto com que aborda sua matéria, a linguagem é incisiva, licenciosa, compacta, tem a precisão de um tiro à queima-roupa, ainda que não prescindia de alguma dose de humor. É difícil, entretanto, sustentar o riso quando o leitor se dá conta de que o que se apresenta é um mundo sem sentido e sem saída, em relação ao qual ele quer estabelecer distância, mas que é obrigado a enxergar. Esse mundo calcado no negro, sem o anteparo de qualquer idealização ou promessa de redenção, detém-se num corpo-a-corpo com o real. Para forçar a difícil identificação do leitor com as personagens em situação, uma das estratégias do autor é fazer deslizar a pessoa que fala (eu) para a pessoa com quem se fala (você), de modo a implicar também aquele que lê na matéria narrada: “Eu tava três dias fumando horrores. Sem comer. Sem dormir. Só queimando a pedra. Nunca posso guardar umazinha só. Fumo tudo que tiver. Se você pára a fissura te pega.”⁶ “Você” inclui o leitor, em quem também respinga a violência dos atos, transformando a todos em coparticipantes da vida nua, feita da distribuição global de vício, miséria e morte. Os personagens catadores de papel, de latinhas são vítimas incautas da violência policial, presos por equívoco, notadamente porque pobres e à margem, vagabundos, viciados em *crack* ou alcoólatras, sempre identificados como assaltantes, ladrões. Todo tira abusa da autoridade, tortura, atua fora da lei. Mas à medida que se avança pelos contos, vai se ganhando uma estranha simpatia por seus personagens muitas vezes anônimos, mas demasiado humanos, enquanto

4. TREVISAN, Dalton. *O pássaro de cinco asas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

5. TREVISAN, Dalton. *O maníaco do olho verde*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

6. TREVISAN, *O maníaco do olho verde*, p. 7.

7. TREVISAN, *O maníaco do olho verde*, p. 125.

algumas imagens em forte concentração lírica vão somando à linguagem um crescente vigor.

O conto que dá nome ao livro – “O maníaco do olho verde” – é o dilacerado depoimento em primeira pessoa de um esturador compulsivo. O maníaco, para quem todas as mulheres são iguais, ouve o comando de um assobio interno e, ato contínuo, ataca qualquer uma, de qualquer idade, sem planejamento prévio. O mais pungente é o caso da menina:

De volta da escola, a mochila amarela nas costas, um macaquinho verde suspenso, pra cá, pra lá.

De braço aberto, ela se equilibrava no trilho. Ali mesmo eu derrubei. Tão feinha e magrinha. Quantos anos você tem? Onze, ela disse. O assobio me azucrinava a cabeça. Escapar já não podia. Nem eu nem ela.

Feche o olho, eu disse. Sim, senhor. Sem eu desconfiar. Virgem, a pobre. Até pedi desculpa por toda a sangueira.⁷

O autor humaniza seu personagem ao ampliar-lhe a vida: tem mãe que depende dele e não pode saber o que o filho faz; tem profissão, é eletricitista; deseja namorar e casar; sabe que tem um distúrbio e que é até capaz de matar e sabe também que corre o risco, se for pego, de ser linchado, sodomizado, currado.

Ao escapar da estereotipia do vilão desenfreado, o protagonista ganha humanidade e com ela força a identificação do leitor com esse mundo que se deseja invisível:

Bem que as pessoas não entendem: É um louco! Um assassino! Um monstro!

Me diga. Que culpa tenho eu? Assim fui nascido. Simples capricho do Senhor Deus. Sei lá, o mau sangue dos pais. Uma praga do capeta desgraçado.

Podem me condenar, babacas e bundões. O que eu faço? Tudo o que vocês gostariam. Eu sou um de vocês.

O conto perde um pouco o impacto quando o personagem, no final, diz o que o leitor já sabe, por dedução e empatia. Mas ele é um exemplo de como o autor nos força a aceitar esse mundo indesejado e desidealizado, sem nenhuma perspectiva de redenção.

A linguagem que corre num determinado segmento social e que é carregada de uma história, o autor a seleciona, estiliza e a transpõe para seus contos. Entretanto, ocorre uma reversão, na passagem da ordem histórica para a ordem ficcional. Por meio dela a linguagem torna-se peça articulada que, em sua inteireza artística, mantém inteligível a imagem do grotesco e da alienação do grupo em que circula.

Os contos de Dalton Trevisan, apesar da proximidade que mantêm com sua matéria, instituem um outro princípio de realidade através do estranhamento. Pois é só quando quebra com o existente que a ficção realiza sua função cognitiva, comunicando sensações, intuições, “verdades” que o mais das vezes não são transmissíveis de outro modo. É nesse sentido que ela contra-diz, e é nesse sentido também que ela é subversiva. Ao invés de confirmar o que o leitor deseja ler, o autor lança-o para uma esfera demoníaca e atinge-o com uma faca no coração.

Delzi Alves Laranjeira

Judas

da tradição à traição como literatura

Berenice
"It was a fearful page in the
record of my existence"





O s evangelhos canônicos narram a passagem sobre a traição de Judas, fato que lhe relegou o papel de maior vilão da história ocidental, recentemente ratificado pelo papa Bento 16, que, em uma audiência durante a Semana Santa de 2006, confirmou Judas como o “apóstolo traidor”. Se na tradição cristã Judas é a personificação do mal, na literatura seu papel tem sido constantemente revisto. Os romances *Testament*, do escritor canadense Nino Ricci, e o clássico *King Jesus*, do inglês Robert Graves, reinterpretam a figura de Judas, apresentando uma visão alternativa na qual o discípulo não mais se mostra como “inimigo íntimo”, aquele que se volta contra seu mestre, seja movido pela ganância ou como instrumento de um poder maligno.

As versões de Marcos, Mateus, Lucas e João fomentaram e corroboraram interpretações sobre o caráter maligno da personalidade e ações de Judas. Entre os escritos apócrifos, o “Evangelho Árabe da Infância” projeta a origem do mal em Judas já em sua meninice, quando é dominado pelo “espírito maligno” de Satanás, que o leva a atacar e morder todos à sua volta. Irineu de Lyon, Orígenes e outros padres da igreja também dedicaram textos a Judas, reforçando, invariavelmente, seu papel de arquipegador e traidor de Jesus.

A Idade Média consolidou a imagem de Judas como a síntese do mal e a mais poderosa lição das consequências terríveis do pecado. As representações dos mistérios e da paixão, nos séculos 14 e 15, combinaram a morte por suicídio descrita em Marcos e Mateus com o derrame das entranhas em Lucas, adicionando o que acontece com a alma de Judas. Em uma das versões, ela é cozida por demônios e servida para Satanás, produzindo um espetáculo grotesco e violento, que assustava a audiência ao mesmo tempo em que advertia sobre o destino dos pecadores.¹ Na *Divina Comédia*, Dante, ao descer ao inferno com Virgílio, encontra Judas sendo mastigado por uma das faces de Lúcifer, com Brutus e Cássio, assassinos de César – também considerados traidores.

1. PAFFENROTH. *Judas: images of the lost disciple*, p. 27.

A última ceia se apresentou como um espetáculo bizarro, com Jesus pedindo-lhes que bebessem do vinho como se fosse seu sangue e comessem do pão como se fosse seu corpo. Para Judas, Jesus pretende cumprir a profecia anunciada por Zacarias, de que um falso pastor será sacrificado para redimir os pecados de todos.

Fora da tradição cristã que corroborou os evangelhos, porém, há escritos sobre Judas que o colocam em outro patamar no que diz respeito ao seu relacionamento com Jesus. O *Evangelho de Judas*, que faz parte de um grupo de escritos designados como gnósticos, retrata Judas como o mais sábio e mais amado apóstolo de Jesus, o único a merecer o conhecimento dos mistérios do universo, e, por meio dele, ascender a um plano divino e iluminado. Paradoxalmente, Judas é apresentado como uma figura positiva não porque não traiu Jesus, mas justamente por causa disso. Como Jesus precisa libertar-se de seu invólucro terreno para também ascender ao plano superior original, Judas é incumbido por Jesus de entregá-lo aos seus inimigos. A noção de mal que perpassa a narrativa dos canônicos e que foi assimilada em escritos posteriores inexistente no *Evangelho de Judas*. Assim, a interpretação da traição de Judas é vista sob outro contexto, que eleva Judas como discípulo e ser humano.

Robert Graves, em *King Jesus* (1946), conduz a narrativa em relação a Judas de forma a permitir uma interpretação que também diverge da tradição canônica. Judas é mencionado pela primeira vez no romance quando Jesus retorna do deserto, onde, segundo o relato bíblico, foi tentado pelo

demônio. Judas cuida de Jesus, que estava bastante alquebrado pela experiência, e torna-se seu discípulo. Judas é retratado como uma pessoa articulada e de fácil trânsito entre as diferentes culturas que se misturavam na Palestina: romanos, gregos, sírios e judeus. Além disso, conviveu com os ebionitas, que o ensinaram a ter compaixão pelos pobres e excluídos.

A suplementação que Graves fornece sobre a vida de Judas antes de conhecer Jesus o retrata como um homem de boas qualidades, que foi vítima de uma injustiça. Ele foi acusado de cometer incesto com a jovem mulher de seu tio e sofreu por isso, a ponto de modificar sua visão de mundo e seu compor-

tamento. O profundo compromisso de Judas com os pobres é a sua principal característica, e será a razão pela qual rejeitará as ideias de Jesus a respeito de sua morte ser necessária como o cumprimento de uma antiga profecia judaica. Para Judas, Jesus representa a esperança de mudanças para melhor, uma vida nova para todos, que ele deseja partilhar e tornar realidade.

Robert Graves não diferiu da tradição ao relatar o destino de Judas, mas recontextualizou-o de forma a permitir uma interpretação alternativa de seu papel na morte de Jesus. Quando Jesus avisa aos discípulos que seu fim está próximo, que sua morte está anunciada e que um dos discípulos será o responsável por ela, todos se inquietam, principalmente Judas. A última ceia se apresentou um espetáculo bizarro, com Jesus pedindo-lhes que bebessem do vinho como se fosse seu sangue e comessem do pão como se fosse seu corpo. Para Judas, Jesus pretende cumprir a profecia anunciada por Zacarias, de que um falso pastor será sacrificado para redimir os pecados de todos.

Nas entrelinhas do texto evangélico, que nunca oferece detalhes sobre o comportamento e os pensamentos de Judas, Graves elabora a agonia de Judas por ser escolhido para executar o seu mestre. Tal ação vai contra valores que são essenciais para Judas: o amor pelo mestre e a obediência ao Decálogo de Moisés. A simples ideia de que suas ações possam causar algum mal a Jesus é impensável para Judas. Movido por essas reflexões, ele procura a ajuda de Nicodemos, que elabora um plano para ajudar Jesus: Judas deverá entregá-lo ao sumo sacerdote, que ordenará sua prisão. Uma vez preso, Jesus não poderá levar a cabo suas intenções de ser sacrificado. Nicodemos, um

judeu influente, interferirá para que Jesus seja libertado, quando então eles o convencerão de que ainda não é chegada a hora do Messias manifestar-se. Convencido de que o plano de Nicodemos é a melhor forma de salvar Jesus, Judas realiza o ato que o transformou no arquivilão da cultura ocidental: entregou Jesus aos seus inimigos, traiu seu mestre.

Tendo executado sua parte do plano de Nicodemos, Judas espera que tudo ocorra dentro do esquema proposto. Seu gesto, no entanto, fica marcado aos olhos dos outros discípulos, que, alheios ao arranjo estabelecido entre Nicodemos e Judas, fazem desse último o pior juízo. Pedro, ao testemunhar o pagamento das trinta moedas a Judas, fica horrorizado: “Como foi possível que Judas, seu companheiro Judas, a quem eles consideravam o mais generoso e escrupuloso entre os Doze, pudesse vender seu Mestre por uma soma insignificante? O Adversário de Deus, com certeza, deve ter entrado nele”.² As reflexões de Pedro sobre o comportamento de Judas foram as que se perpetuaram ao longo da trajetória do advento cristão: Judas traidor e pactuado com o demônio. É possível inferir pela narrativa de Robert Graves que a demonização de Judas e seu epíteto de traidor foram frutos de uma interpretação distorcida dos fatos, ocasionada pela falta de informação dos motivos que o levaram a agir como tal. A sua morte, ocorrida pouco depois da condenação de Jesus, apenas corroborou a versão que doravante seria propagada.

Na perspectiva do romance, o suposto ato de traição de Judas foi realizado com a melhor das intenções, ainda que desconhecida aos olhos da maioria, porém fatores que nem ele nem Nicodemos puderam prever interferiram e determinaram um desfecho trágico para Jesus, que nenhum dos dois foi capaz de modificar. Para qualificar uma ação como “propriamente malévola, é necessário haver intenção e consciência por parte do agente; caso contrário estaríamos falando de acidentes comuns que decorrem da falta de cuidado e negligência”.³ A ação de Judas, ainda que tenha causado sofrimento físico desnecessário a Jesus, não está carregada pela intenção de provocar tal sofrimento. Dessa forma, pode ser considerada um mal-feito, e não uma maldade, um pecado, ou um crime, pois não resultou de um desvio intencional de ordem moral.⁴ O que a reescrita de Graves enfatiza em relação a Judas é o seu papel profundamente trágico e irônico na história de Jesus, descartando o mal como um elemento que se possa ligar à sua pessoa ou às suas ações, a não ser por meio da interpretação de outros personagens. Para o leitor, que tem acesso aos pensamentos de Judas, fica mais difícil perceber Judas como instrumento de um poder maléfico superior ou do mal como uma característica intrínseca de sua personalidade.

Em *Testament*, de Nino Ricci, também é possível identificar uma maneira de conceber Judas na contramão da tradição cristã eclesial. O leitor conhece a vida de Jesus pelo olhar de quatro personagens, cujas narrativas se sobrepõem e cobrem determinados períodos de sua vida. Judas é o primeiro a dar seu testemunho, seguido por Maria Madalena, Maria, mãe de Jesus, e um pagão, Simão de Gergesa. No primeiro relato, o leitor descobre um Judas politicamente engajado, cujas discussões com Jesus sobre uma nação soberana para os judeus definem o tom do relacionamento entre ambos. Enquanto Jesus imagina o novo reino em termos filosóficos, Judas luta por sua concretização. Descreve-se como um homem culto e viajado, e faz parte de uma facção revolucionária que pretende subtrair Israel ao jugo romano. Conhece Jesus em suas andanças pelo país, enquanto leva e traz informações para seus companheiros. Jesus o impressiona muito, e ele resolve acompanhá-lo em sua peregrinação por Israel. Estabelece-se entre eles uma amizade e companheirismo que não se repetirá com nenhum dos outros discípulos. Como no *Evangelho de Judas* e em *King Jesus*, Judas torna-se uma espécie de “preferido de Jesus”.



Berenice
Detalhe

2. GRAVES. *King Jesus*, p. 377. Tradução livre da autora.

3. JEHA. *Monstros e monstruosidades na literatura*, p. 13.

4. JEHA. *Monstros e monstruosidades na literatura*, p. 16.

Porém, pouco antes de Jesus e os apóstolos seguirem para Jerusalém, onde Jesus será preso e morto pelos romanos, Judas deixa o grupo, sob pressão de seus companheiros de luta revolucionária. Não toma parte, portanto, da prisão e crucificação de Jesus. Seu nome não é mencionado por Madalena, Maria ou Simão de Gergesa quando narram os acontecimentos referentes à morte de Jesus. Ricci retira Judas da cena dos acontecimentos que foram fundamentais para sua demonização, fazendo da morte de Jesus um fato resultante de conjunturas políticas, e não religiosas ou fruto da ação de alguém que quisesse prejudicar Jesus.

Se o relato de Judas o coloca sob lentes positivas, o testemunho seguinte, o de Madalena, fornece uma série de elementos que enfatizam o contrário: ela faz referências negativas à sua pele escura e afirma que sua chegada ao grupo trouxe má influência. A alteridade de Judas define sua visão negativa aos olhos dos outros. Madalena não compreende como Jesus consegue identificar-se e manter um relacionamento com ele. Para ela, Judas era o forasteiro que desequilibrou a harmonia do grupo, fazendo-os conscientes de tudo que eles não eram: viajado, culto, articulado. O julgamento de Madalena, no entanto, não procede, e ela mesma, ao refletir sobre a forma como tratava Judas e tudo que se relacionava a ele, reconhece que sua maneira de pensar estava errada. Num gesto final de autocrítica e humildade, Madalena refaz o seu julgamento da relação de Jesus e Judas, reconhecendo que este foi a única pessoa capaz de captar a real dimensão de Jesus, pois ambos estavam em um mesmo nível intelectual, diferentemente dela e dos demais discípulos.

Nino Ricci aponta, em *Testament*, que a demonização de Judas não decorreu de suas ações, mas da interpretação de outros sobre sua maneira de se colocar em relação a Jesus e ao mundo. O que tanto *King Jesus* como *Testament* enfatizam é que Judas foi tão humano quanto qualquer um de nós, incluindo a parte negativa, ou seja, ele também esteve sujeito a falhas, julgamentos equivocados, decisões errôneas e ações inconsequentes. Tais características podem, de fato, moldar o perfil de uma má pessoa, mas como os romances permitem inferir, Judas, no fim das contas, não era mau, mas tornou-se mau, pelo olhar do outro.

Referências

- GRAVES, Robert. *King Jesus*. New York: Farrar Straus Giroux, 1981.
- JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- PAFFENROTH, Kim. *Judas: images of the lost disciple*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2001.





Berenice
Detalhe

A menina de Cornélio Penna:

Josalba Fabiana dos Santos

O renomado crítico Luiz Costa Lima publicou há alguns anos um artigo intitulado “Um romance ímpar” (1997), referindo-se ao livro *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna (1896–1958). Nesse artigo, Costa Lima reproduz uma ideia que já apresentara anteriormente: a última obra publicada por Cornélio não teria pares na literatura brasileira. Somente uma filiação com o romance gótico europeu seria possível. No entanto, talvez tenha escapado ao crítico que, ao aproximá-la do gótico, deixou de observar que a obra não se trata de mera reprodução de um gênero datado, mas de uma corrupção. Ou seja, *A menina morta* não é um romance gótico e, sim, uma paródia do gótico que encena.

O gótico é um gênero romanesco circunscrito a um momento estético e histórico: o final do século 18 e o início do 19. Permeadas por situações em que o mistério, o suspense e o fantástico definem o tom, as narrativas se desenvolvem em castelos, abadias arruinadas ou outros locais afastados. Bem como costumam transcorrer no passado, sobretudo o medieval. Trata-se, portanto, de histórias marcadas pelo isolamento: espacial e temporal. Caso semelhante ao de *A menina morta*. Escrito e publicado em meados do século 20, narra uma história que transcorre na segunda metade do 19, numa fazenda produtora de café situada às margens do rio Paraíba. Os moradores, especialmente as moradoras, vivem reclusos ao espaço doméstico, o contato com o mundo exterior quase não existe. O distanciamento no tempo e no espaço contribui para o clima geral de mistério. O Grotão, nome da propriedade, é um lugar onde se podem ver passar fantasmas em pleno dia, afirma uma das escravas da casa-grande.

Desde o título é possível se perceber relações com o gótico. *A menina morta* remete o leitor à ideia de fantasma, afinal, se “menina” indica vida, e vida na sua pujança, “morta” é o seu oposto. O fantasma é um morto-vivo porque morreu mas permanece entre os vivos: o ausente se apresenta e assusta, pois não deveria nem poderia estar ali. Morto de forma trágica ou violenta, o

morta, um fantasma tropical?

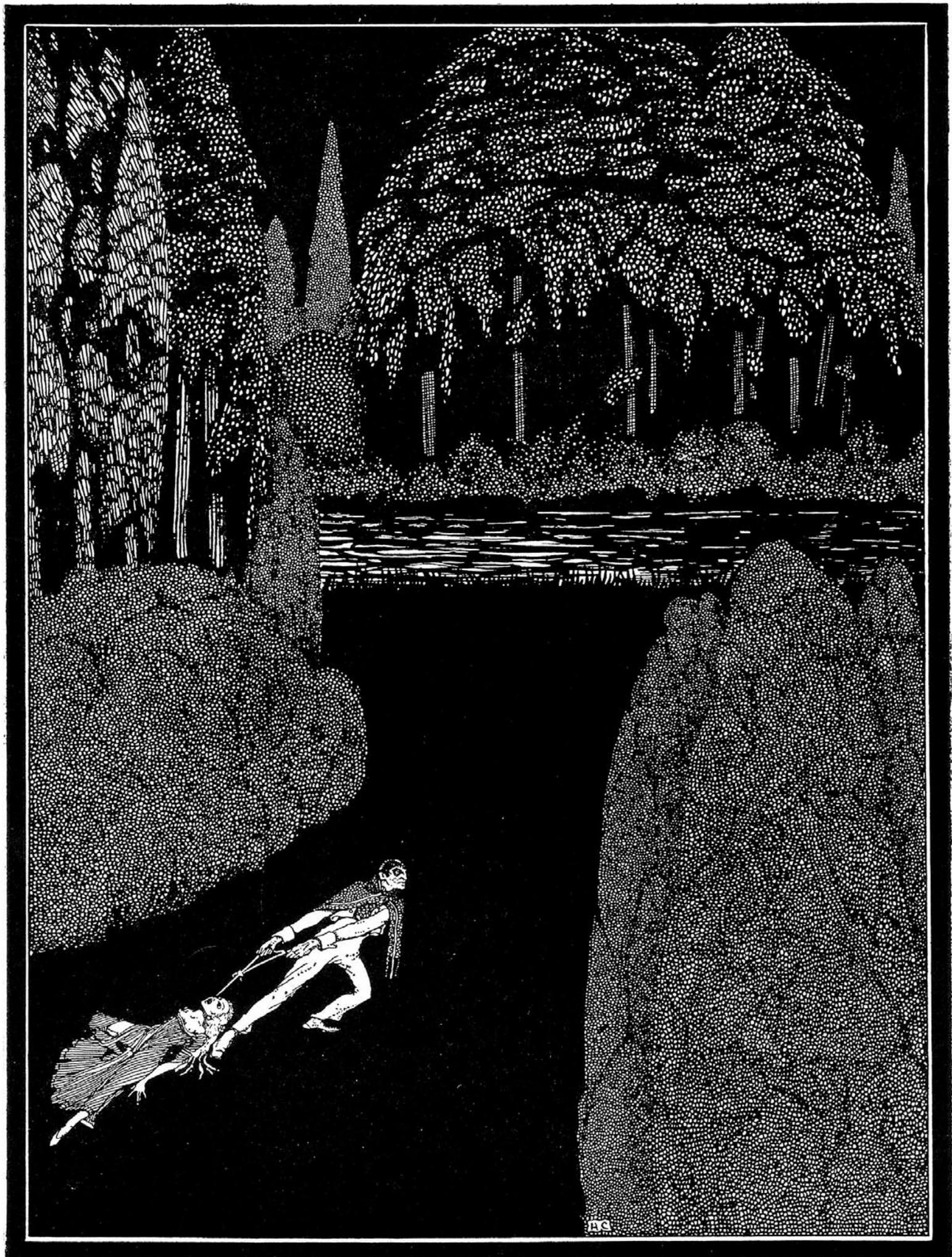
fantasma é um ser que teria morrido antes da sua hora. Uma menina, uma criança morta é alguém que morreu antes da hora que lhe teria sido destinada. Além disso tudo, o título gera outro enigma imediato: a menina sofreu morte natural ou fora assassinada? Como morreu essa criança?

Esses e outros elementos contribuíram e contribuem para leituras que vêm a narrativa de Cornélio Penna próxima ao gótico. Mas Marília Rothier Cardoso na apresentação de *Fronteira*, o primeiro romance do autor de *A menina morta*, suscita novas possibilidades:

Cornélio Penna constrói sua estratégia narrativa, que, selecionando algumas conquistas da vanguarda, adapta-as a traços do romance gótico e da tradição fantástica. Produz, assim, na contramão do regionalismo em voga [o do romance do Nordeste], um estilo de alto requinte, capaz de perscrutar a intimidade e sugerir panoramas sócio-históricos, de forma sutil, nebulosa e fragmentária, longe da banalidade realista.

Observe-se que onde Marília Rothier Cardoso diz de maneira genérica que Cornélio Penna seleciona “algumas conquistas da vanguarda, adapta-as a traços do romance gótico”, eu pontuaria uma relação intertextual ou paródica com a ficção gótica que é justamente uma das conquistas das vanguardas. Não que a intertextualidade ou a paródia em si sejam frutos exclusivos do modernismo, mas o seu uso sistemático com certeza o é. A paráfrase e especialmente a paródia chegam ao modernismo já bem conhecidas pela tradição literária, mas a partir desse momento tais recursos passam a se integrar como técnica de construção na literatura, exacerbando o seu caráter





The Mystery of Marie Rogêt

In his toilsome journey to the water his fears
redouble within him

metalinguístico. Afinal, parodiar é um exercício que não apenas desdobra um texto sobre outro, mas igualmente obriga a uma reflexão sobre a linguagem.

Assim sendo, a obra corneliana não seria anacrônica como afirmaram Mário de Andrade e Luiz Costa Lima em alguns dos seus textos críticos. Muito ao contrário, a obra corneliana dialogaria com o seu tempo, estaria muito mais próxima da ruptura proposta pelos escritores ligados à Semana de Arte Moderna e às vanguardas europeias do início do século 20 do que da “banalidade realista” – para utilizar a expressão de Marília Rothier Cardoso. Um livro como *A menina morta* não estaria simplesmente tentando reproduzir a técnica ou a fôrma do gótico mas o estaria parodiando, estaria relacionando-se com ele para dizer outra coisa. O estado de apreensão que envolve o leitor de Cornélio Penna não é o do gótico. Os fantasmas e os duplos do seu último livro não pretendem assustar o leitor, mas desviar o seu olhar para outros focos: a violência do sistema patriarcal-escravocrata, por exemplo. Eu não só diria que *A menina morta* não é um livro anacrônico porque se vale de fantasmas na sua estratégia narrativa, como também que a paródia é um recurso literário que se constitui como um duplo ou um fantasma. Isto é, o recurso da paródia nesse romance reproduz no seu formato elementos, como o duplo e o fantasma, que fazem parte do seu conteúdo: a forma ou a fôrma reproduz o seu conteúdo.

A paródia é um duplo ou um fantasma de outro texto, a paródia é um texto que já morreu e que revive através do seu duplo ou fantasma. Como já afirmei anteriormente, um fantasma é um ser que teria morrido de forma trágica, violenta, um ser que teria morrido antes da sua hora. Este ser que teria morrido de forma trágica, violenta ou antes da hora resistiria em abandonar o reino dos vivos, teria uma má morte, uma morte ruim. Obviamente não penso num texto nos mesmos termos. São consideráveis as diferenças entre pessoas e livros. No entanto, deve ser observado que a ficção gótica enquanto momento estético acabou. Vários dos seus recursos permanecem utilizados em outros gêneros, mas são precisamente isso, outros gêneros, não são mais exemplos do gótico, não o reproduzem na sua totalidade. Por analogia ao humano, pode-se dizer que o gótico morreu mas continua vivo nos novos gêneros que se valem de alguns dos seus recursos, transformou-se, portanto, num fantasma.

Da mesma maneira, pode-se afirmar que o texto escrito depois de extinta a ficção gótica, mas que se vale de algumas das suas conquistas, se encena como seu duplo. Todavia, nem duplo nem fantasma devem ser reduzidos a cópias, a meras reproduções. Existe repetição, não há dúvida, mas é repetição na diferença, como diria Gilles Deleuze. O duplo e o fantasma reafirmam até certo ponto os seres que os motivaram ou precederam mas são outros, permitem o reconhecimento, mas não a identificação total. O mesmo ocorre com a paródia, que reafirma o texto motivador ou predecessor, mas não o repete na sua íntegra, pois se o repetisse não seria uma paródia, seria o texto que a motivou ou no máximo uma paráfrase. Na paródia literária há uma corrupção de outro texto, há uma “deformação”, segundo Affonso Romano de Sant’Anna. O fantasma e o duplo, tão presentes no romance corneliano, também são corrupções ou deformações de outros seres. Reforçando o conteúdo através da forma, *A menina morta* se duplica e se fantasmagoriza ao mesmo tempo num jogo de espelhos para o leitor. Naturalmente é um romance – como todo romance que se vale de



um recurso intertextual – que solicita um leitor bem equipado, inserido na tradição literária, para poder revelar seus enigmas ou pelo menos para compreender as suas funções, a dos enigmas.

Gostaria de destacar ainda um ponto que considero chave para discutir a relação entre a narrativa “requintada” de *A menina morta* e o popular romance gótico europeu, principalmente de língua inglesa, dos séculos 18 e 19: a questão do valor. Mário de Andrade afirma em artigo intitulado originalmente como “Romances de um antiquário”:

Não vejo razão para ele [Cornélio Penna] se utilizar [...] de truques fáceis, que atingem mesmo, às vezes, o irritante dos romances de fantasmas, ruídos atrás de portas, cochichos indiscerníveis, medos inexplicáveis, que nada podem acrescentar ao verdadeiro mistério.

É óbvio que Mário de Andrade vê na aproximação entre a obra de Cornélio Penna – a parte da obra que Mário conheceu, bem entendido, porque faleceu antes da publicação de *A menina morta* – e o romance de fantasmas um rebaixamento. Indo na direção do romance de fantasmas, a narrativa corneliana se afastaria do “verdadeiro mistério” e perderia em valor literário. Já Luiz Costa Lima dirá em *O romance em Cornélio Penna* (2005) que este: “é conhecido por mínimos leitores. Se não é por falta de edições, só poderá ser porque não se inclui entre as leituras de prazer”. Este crítico vai numa direção bastante diferente da de Mário, mas em ambos paira a questão do valor. A afirmativa de Costa Lima trata do baixo volume de leitores que a obra de Cornélio Penna tem angariado, porque é uma obra que resiste a ser conhecida, não se facilita diante do leitor, afugenta-o muito mais do que o atrai. A grande ironia paira justamente nisso: como um romance (penso em *A menina morta*) que se fecha a leituras rápidas e superficiais pode estar tão próximo de um tipo de narrativa, a gótica, que desfrutou de uma popularidade sem par no seu momento? Um tipo de narrativa que, segundo as palavras de Massaud Moisés: “Quer se crer que não se trata de uma ficção menor, votada ao entretenimento do leitor”. Saliento a necessidade de defesa implícita nessa passagem. Percebe-se facilmente que o romance gótico está sendo defendido, defendido de certa crítica que o trataria como “uma ficção menor, votada ao entretenimento do leitor”, porque, diz Moisés: “Quer se crer que *não se trata*” disso.

Ora, o recurso constante da paródia é dedicado em *A menina morta*, como em muitos dos romances modernos, a um embaralhamento de fronteiras, a um embaralhamento do que seria a “alta” e a “baixa” literatura. Grosso modo, poderia se dizer que a “alta literatura” seria aquela



que resistiria a leituras rápidas e descompromissadas, enquanto que a “baixa” pertenceria ao universo do entretenimento. Parodiando o gótico europeu, Cornélio Penna constitui seus romances, sobretudo *A menina morta*, na fronteira entre uma alta e uma baixa literatura, uma fronteira que muitos modernistas pretendiam ver destruída e que, como escritor do seu tempo, Cornélio contribuiu para aniquilar.

O mais interessante, no entanto, é que ao contrário de muitos dos nossos modernistas que dessacralizaram textos consagrados – como a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias – Cornélio Penna parodia uma narrativa considerada menor, deforma o que já estaria deformado. Tal ousadia literária, parodiar o já rebaixado através de um “estilo de alto requinte”, problematiza radicalmente a ideia de tradição literária, de cânone literário e faz, sim, de Cornélio um escritor do seu tempo ou até além do seu tempo.



Referências

- ANDRADE, Mário. Nota preliminar. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- CARDOSO, Marília Rothier. Paratexto. In: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. Um romance ímpar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1997.
- LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: 1985.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.



PERDÃO PARA
OSCAR WILDE

Luiz Nazario



Em maio de 1994, a rainha Elizabeth II recebeu uma carta com um estranho pedido: que fosse concedido o perdão ao escritor irlandês Oscar Wilde (1854–1900), condenado a dois anos de prisão por homossexualismo em 1895.¹ “Sua prisão foi tanto uma monstruosa perseguição a um homossexual quanto um ato de vandalismo cultural, que tirou de nosso país e do mundo um grande gênio”, esclarecia Peter Tatchell, do grupo Outrage. Em julho de 1994, o governo inglês rejeitou o pedido: “Não há motivo para supor que Oscar Wilde não tenha sido condenado e sentenciado de forma correta de acordo com a lei e a prática da época”, declarou James Toon, secretário pessoal do Ministro do Interior Michael Howard.²

De fato, a condenação foi correta; incorreta era a lei em nome da qual a vida de Oscar Wilde pôde ser destruída. Dez anos antes de seu processo, a legislação inglesa não condenava os atos homossexuais cometidos em privado entre homens adultos, apenas os atentados públicos ao pudor e as tentativas de corrupção da juventude. Foi Mr. Labouchere quem propôs, em 1885, a criminalização da prática sexual entre adultos do sexo masculino transcorrida entre quatro paredes. A nova lei, que criou um novo crime, entrou em vigor a 1o de janeiro de 1886, permitindo todo tipo de chantagem e invasão da privacidade. O artigo foi adotado quase sem discussão, e a única emenda, proposta por sir Henry James, visava a aumentar a pena máxima de um para dois anos de prisão.

A homossexualidade de Oscar Wilde deve ter se manifestado já em Oxford, onde se deixou seduzir pelas teorias da arte pela arte e onde contraiu sífilis. Mais tarde, aparentemente curado, casou-se com uma mulher rica e pouco inteligente, com quem teve dois filhos. Em sua mansão em Tite Street, Wilde produzia peças, contos e novelas de rara qualidade; depois, saía para levar rapazes, às vezes de baixa condição, a restaurantes caros. Como Dorian Gray, personagem de seu melhor romance, Wilde procurava, sobretudo, um prazer perigoso, frequentando incógnito o bas-fond londrino. E, como que marcado pela fatalidade de sua criatura, acabou também cruelmente desmascarado ao cair sob a mira de um homem odioso, o marquês de Queensberry.

O marquês era um espírito vulgar, esportista e lutador fanático, que maltratava a esposa e os filhos. Sua paixão era a maldade, a inveja e o ódio. Quando descobriu que seu filho lorde Alfred Douglas gozava da companhia constante de Wilde, quis conhecer este homem, e ficou fascinado por ele. Mas ouvindo “coisas” a seu respeito, começou a trabalhar

para destruir a amizade entre os dois, ameaçando Wilde com cartas ofensivas, acusando-o de “posar de pederasta” e de corromper seu filho.

Como o jovem lorde Alfred Douglas sonhava em ver seu pai atrás das grades, Wilde, também cansado das agressões do marquês, resolveu processá-lo por difamação. Wilde tinha duas peças em cartaz, uma no Haymarket Theater e outra no Saint-James. Seu processo no Old Bailey, entre 3 de abril e 31 de maio de 1895, envolvendo ilustres advogados e juízes da época, transformou-se na terceira sensação da temporada, mobilizando a imprensa e o público. Enquanto as acusações permaneciam no domínio da literatura, Wilde dominava a situação. No segundo processo, a acusação quis interpretar o sentido que a palavra “Vergonha” assumia no célebre poema de lorde Alfred Douglas:

Os dois amores

Jovem encantador,

Dize-me: por que, triste e suspirante, erras

Nestes reinos aprazíveis? Peço-te, dize-me:

Qual o teu verdadeiro nome? “Meu nome é o Amor.”

Então, o primeiro virou-se para mim,

E gritou-me: “Ele mente, porque o nome dele é a Vergonha.

Eu é quem sou o Amor, e costumava estar aqui

Sozinho, neste belo jardim, até que ele chegou

Como um intruso durante a noite. Sou eu o verdadeiro Amor, que anima de uma chama mútua os corações dos rapazes e das moças.

Então, suspirando, o outro disse: “Segue tua fantasia,

Porque eu, eu sou o Amor que não ousa dizer seu nome”.

Wilde defendeu o malicioso simbolismo do poema com uma descrição do amor platônico:

O Amor que não ousa dizer seu nome, em nossa época, é esta imensa afeição de um homem maduro por um outro mais jovem, parecida àquela que unia David e Jonathan, parecida àquela sobre a qual Platão ergueu os fundamentos de sua filosofia, parecida também àquela que se encontra nas obras-primas de Michelangelo e de Shakespeare. É esta

1. Em 1973, a Associação Psiquiátrica Americana (APA) retirou a homossexualidade da lista de transtornos mentais; em 1985, o Conselho Federal de Medicina do Brasil (CFM) retirou-a da condição de desvio sexual; nos anos de 1990, o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-IV), que codifica distúrbios mentais, orientando a classe médica e psiquiátrica, retirou-a da lista; em 1993, devido à ideia de doença nele implícita, a Organização Mundial de Saúde (OMS) condenou o termo “homossexualismo”, substituindo-o pelo termo “homossexualidade”. Estes avanços científicos não impedem que religiosos de todo o mundo continuem a condenar a homossexualidade, estimulando com suas pregações a discriminação, a perseguição e o assassinato de homossexuais por homofóbicos. Ainda hoje 86 Estados

membros das Nações Unidas, especialmente os islâmicos, criminalizam as relações sexuais consensuais entre adultos do mesmo sexo, oficializando a homofobia. No Irã, por exemplo, os homossexuais são enforcados com a presença obrigatória dos pais, que, se não comparecerem, serão igualmente enforcados. (OTTOSSON, Daniel. *Homofobia no Estado*. Uma pesquisa mundial sobre legislações que proíbem relações sexuais consensuais entre adultos homossexuais. Um relatório da ILGA, International Lesbian and Gay Association, 2008. Em: http://www.ilga.org/statehomophobia/Homofobia_do_Estado_ILGA_2008.pdf.

2. MALBERGIER, Sergio. *Folha de S.Paulo*, 22 jul. 1994.

afeição profunda, espiritual, tão pura quanto perfeita. Ela inspira e anima as grandes obras como as de Shakespeare e de Michelangelo e as cartas que escrevi, se não se as deturpa. Ele é incompreendido em nossa época, tão incompreendido que pode ser descrito como “o Amor que não ousa dizer seu nome”, e é por causa dele que me encontro agora aqui. Ele é belo, ele é grande, ele é a forma mais nobre da afeição. Não há nada nele que seja contra a natureza. Ele é intelectual, ele nasce fatalmente entre um homem maduro e um mais jovem quando o mais idoso tem gostos intelectuais e quando o mais jovem tem toda a alegria, a esperança e as miragens da vida diante de si. Que tem de ser assim, é o que o mundo não compreende. O mundo reprime este sentimento e põe no pelourinho os que são tocados por ele.³

Com este discurso, Wilde arrancou da assistência uma torrente de aplausos que deixou o júri confuso quanto ao veredicto. Suas réplicas foram descritas por um espectador como as mais notáveis feitas por um acusado desde que São Paulo compareceu diante do rei Herodes Agripa. Contudo, no terceiro e último processo, o marquês passou ao ataque, colocando em dúvida a reputação de Wilde, que se viu obrigado a assumir, pouco a pouco, o papel de réu. Sua vida sexual começou a ser vasculhada pelos promotores e delatada por alguns de seus viciosos amantes de ocasião, chocando o júri, a plateia e os próprios advogados, que não sabiam mais que causa defender, uma vez que Wilde e Douglas haviam mentido, jurando-lhes solenemente inocência.

A partida estava perdida. Wilde foi aconselhado a deixar a Inglaterra antes que a prisão fosse decretada, mas ele parecia paralisado, dominado pela vontade de ir até o fim daquele jogo perigoso, que o atraía com sua fatalidade, como se o veredicto representasse seu destino. De fato, a condenação à pena máxima engendrou sucessivas catástrofes pessoais: Wilde teve seu casamento anulado, perdeu suas propriedades, móveis, livros, objetos de arte, seus próprios direitos autorais; teve suas peças tiradas de cartaz e seus livros censurados. Caiu na miséria e no esquecimento, abandonado por quase todos. Até Sarah Bernhardt recusou-se a pagar os direitos da peça *Salomé*, que havia adquirido, quando ainda desejava interpretar o papel principal.

Entre as poucas manifestações de humanidade, a mais importante foi o pedido de indulto feito por Bernard Shaw. Para o *Daily Telegraph*, Wilde havia “infligido ao público um dano moral da espécie mais vil e odiosa que seria possível a um indivíduo causar”. Para o *Evening News*, Wilde era “um flagelo social, um centro de corrupção intelectual, um dos grandes sacerdotes de uma escola que ataca tudo o que há de são, de viril e de puro no ideal da vida inglesa e exalta os falsos deuses de

uma cultura decadente e de uma intelectualidade debochada”.⁴ Nas ruas próximas ao tribunal, a imprensa honesta e a boa sociedade encontravam suas aliadas nas prostitutas que levantavam a saia em danças obscenas, festejando a queda de Wilde, que elas consideravam um perigoso rival de seu comércio.

Wilde saiu física e moralmente arrasado da prisão. A experiência da dor levou-o a escrever duas obras-primas: *De Profundis*, uma extensa carta de revelações espirituais e acusações dirigidas a lorde Douglas, e “A balada da prisão de Reading”, tétrico poema que se encerra com o célebre refrão:

Todos os homens matam o que amam
Seja por todos isto ouvido,
Alguns o fazem com acerbo olhar
Outros com frases de lisonja,
O covarde assassina com um beijo,
O bravo mata com punhal.⁵

Do cárcere de Reading, Wilde partiu para Paris, reatou com lorde Douglas e continuou a praticar os “atos impuros” de que se arrependera, cheio de remorsos cristãos, em *De Profundis*. Em 1899, o marquês de Queensberry encontrou o seu fim acossado por delírios persecutórios, nos quais se via cortado em pedaços por carrascos imaginários, aos quais chamava de “oscar wildes”... Meses mais tarde, o escritor, que jamais voltou a por os pés na Inglaterra, morreu em Paris vitimado pela sífilis. André Gide escreveu o melhor relato sobre os anos de decadência de Wilde, e lorde Douglas compôs, em homenagem ao amigo, o comovente poema “A morte do poeta”, considerado um dos mais belos da literatura inglesa.

Em *Oscar Wilde's last stand*, Philip Hoare reportou que, em 1918, dezoito anos após a morte de Oscar Wilde, uma companhia de teatro ousou montar *Salomé* na Grã-Bretanha. Noel Pemberton Billing, membro do Parlamento e automeado protetor da moral pública, ficou indignado e denunciou Maud Allan, a dançarina norte-americana escolhida para o papel-título, como a líder de “um culto do clitóris” partilhado por 47 mil integrantes do *establishment* britânico que seguiriam as inclinações sexuais pervertidas de Wilde.

O Outrage não se conformou com a negativa do perdão oficial às vésperas do centésimo aniversário de Wilde.⁶ Mas quem precisa de perdão? O drama desse escritor provou que o gozo associal da homossexualidade pode ser punido, a qualquer hora, pelos defensores do gozo institucionalizado por todos os Estados e consagrado por todas as religiões. Oscar

3. HYDE, Montgomery. *Les trois procès d'Oscar Wilde*. Paris: Denoel, 1951, p. 276–277.

4. HYDE. *Les trois procès d'Oscar Wilde*, p. 27.

5. WILDE. A balada da prisão de Reading, p. 984.

6. A data foi lembrada com uma série de homenagens a Oscar Wilde. Duas placas com seu nome foram inauguradas: uma no Royal Theatre Haymarket de Londres por sir John Gielgud; outra no *Poet's Corner* da Abadia de Westminster, ao lado das de lorde Byron e D. H. Lawrence.

Wilde teria mais uma vez preferido o exílio numa natureza imaginária:

A Sociedade que construímos não tem lugar para mim, nem tem lugar nenhum para oferecer-me; mas a Natureza, cujas chuvas benfazejas caem tanto sobre o justo quanto sobre o injusto, terá para mim rochedos cujas cavidades vão abrigar-me e vales secretos e silenciosos onde poderei chorar em paz. Ela enxameará a noite de estrelas para que eu possa caminhar pelas trevas sem tropeçar, e o vento virá apagar minhas pegadas, a fim de que ninguém possa seguir meu rastro para ferir-me; ela me purificará com suas imensas águas e me santificará com suas ervas amargas.⁷

Uma vez condenado, Oscar Wilde dispensaria o gesto súbito e extemporâneo da tolerância do poder, sustentado pelas pessoas honestas e suas eternas aliadas, as mídias e a ideologia da prostituição, que destilam incessantemente propaganda e terror homofóbicos.

Morella

"The earth grew dark, and its figures passed by me, like flitting shadows, and among them all i beheld only – Morella"

LUIZ NAZARIO

é Doutor em História e Professor de Cinema na Universidade Federal de Minas Gerais



7. WILDE, Oscar. *De Profundis*.

Paraíso das Maravilhas: uma história do Crime do Parque, de Luiz Morando, publicado em 2008, anuncia seu propósito já na introdução:

[...] por meio da apresentação de um acontecimento ocorrido em 1946 e de seus desdobramentos, pontuar diversos elementos que confluem para uma possível compreensão de formas de sociabilidade e de representação social homoeróticas em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50 do século 20. (p. 15)

O acontecimento sobre o qual o livro irá discorrer ficou conhecido como o “Crime do Parque” e há muitos mistérios em torno desse episódio. Apesar de anos de investigação, nunca se pôde afirmar com certeza sequer se o Parque Municipal foi a cena do crime ou apenas o local onde o corpo de Luiz Gonçalves Delgado foi encontrado. Quanto aos desdobramentos das investigações, esses incluem um suicídio e, ao que tudo indica, outro assassinato, desta vez tendo como vítima o único acusado formalmente pelo primeiro crime. Acrescente-se a esses dados o fato de que alguns dos principais envolvidos eram pessoas da alta sociedade belo-horizontina, mais a suposição de que a vítima era homossexual, e estará formado o cenário capaz de proporcionar a aura que cercou esse episódio.

Como relata Morando, em 22 de outubro de 1948 “... o vespertino *Diário da Tarde* criava um refrão que passou a ser repetido incansavelmente: ‘nenhum acontecimento conseguiu apaixonar tanto a opinião pública da capital como esse chamado Crime do Parque.’” (p. 36). Essa mesma paixão ressurgirá quando do julgamento de Décio Frota Escobar e, a sua maneira, o *Paraíso das maravilhas* vem atualizá-la para o leitor contemporâneo.

Para situar o cenário em que o crime se deu, Morando apresenta em breves traços a história do Parque Municipal, cuja inauguração precedeu a da cidade planejada para ser a capital de Minas. Situado na antiga Chácara do Sapo, às margens do córrego Acaba Mundo, bem como do ribeirão Arrudas e diversos outros cursos d’água, o Parque foi o local escolhido para moradia dos primeiros engenheiros-chefe, encarregados das obras de instalação da nova capital, e serviu de palco a diversas cerimônias oficiais que precederam a construção da cidade. Seu traçado original foi encomendado a Paul Villon, que o fez conforme o modelo inglês do início do século 20. Como o resto do planejamento da cidade, o Parque estava imbuído de uma função de higienização, constituindo um “purificador” do ar da cidade.

Em 1951 o Parque se encontrava em más condições de manutenção, e o então prefeito Américo René Giannetti encomendou sua remodelação a Roberto Burle Marx. Em homenagem póstuma, a partir de 1955, o Parque Municipal recebeu o nome desse prefeito. A escolha dos dois paisagistas atesta a importância política que era atribuída a esse espaço. Por outro lado, o Parque Municipal já foi muito maior do que é hoje, e seu encolhimento acompanha sua perda de prestígio na cidade. Para

acompanhar esse processo, gostaria de recorrer ao discurso que Luís Alberto Brandão Santos atribui à estátua localizada no centro de um de seus lagos, pela precisão concisa desta exposição:

Habito discretamente este vazio, que já foi, no passado, coextensivo à cidade toda, criada como um invólucro a ser preenchido. Ocupar, edificar – assim o ímpeto modernizador vai tapando as frestas da paisagem urbana. Um parque que se desmembra, e míngua, as bordas devoradas, um quarto, um meio, dois terços de sua área cedendo à premência empreendedora. Era preciso recheiar o vazio incômodo, construir um estádio de futebol, uma faculdade, um hospital, um teatro, um colégio, um orquidário, uma quadra de tênis, outro teatro, uma concha acústica, encher de coisas, de bustos, coretos, tanques, monumentos, coisas que não cabem mais em outros cantos da cidade, e que aqui são úteis para povoar a aridez deste deserto. Era preciso acordar o espaço que dormitava no centro da insônia da cidade.

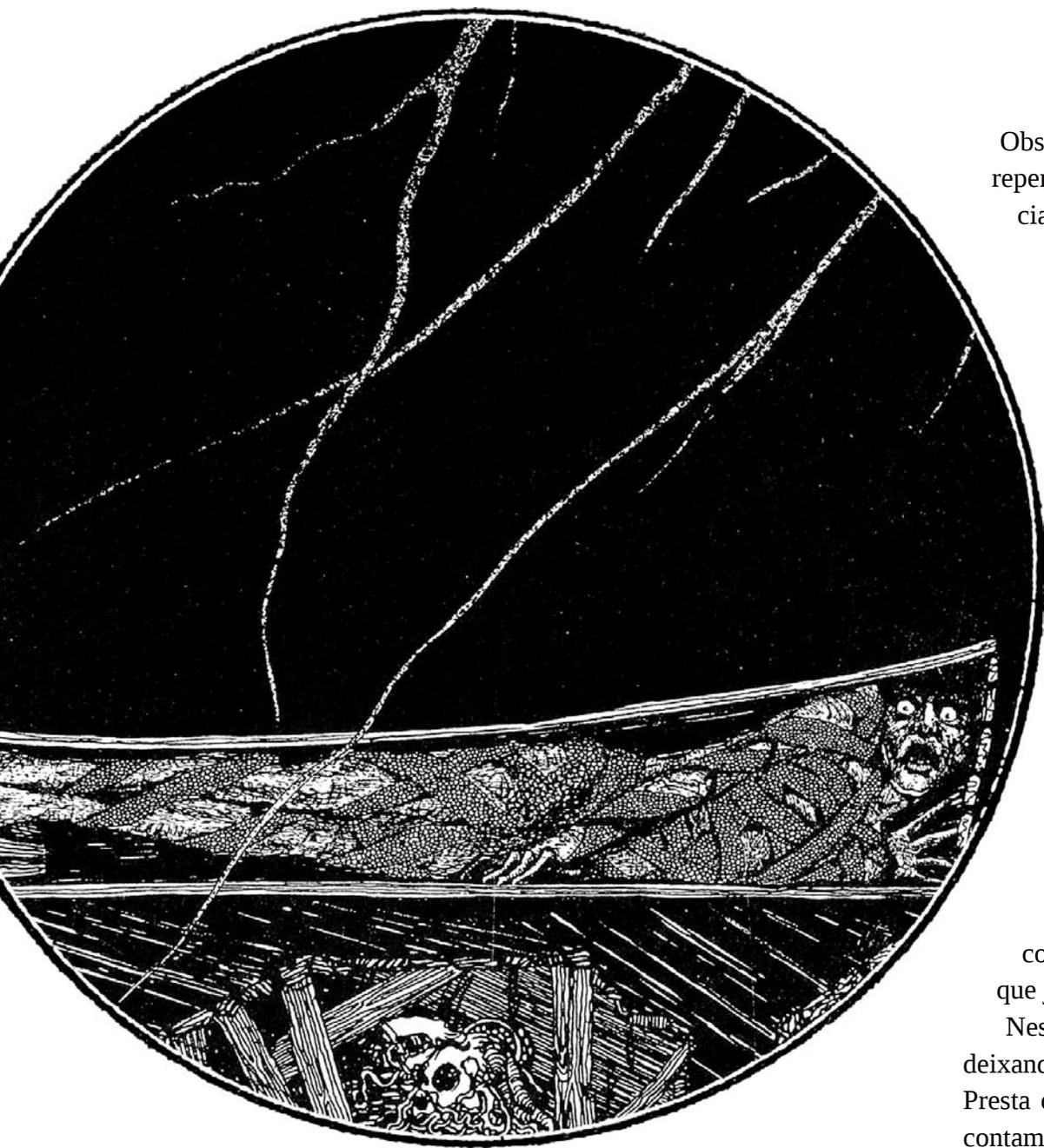
Essas considerações são fundamentais para que o leitor possa reconstituir o cenário em que o crime se deu, situando a importância que o Parque ocupava, então, em Belo Horizonte. Na década de 40, não estava cercado por grades. Essas haviam sido retiradas por Juscelino Kubstichek, quando fora prefeito da cidade. Com isso, tornara-se um local em que a vida diurna contrastava fortemente com a frequência noturna, o que explica, por exemplo, o fato de o corpo ter sido encontrado por alunas do Instituto de Educação. Em outras palavras, coexistiam nesse espaço o crime e a passagem de mocinhas a caminho da escola.

Apenas para acrescentarmos outra dicção a esse relato, podemos recorrer ao relato de Ronaldo Guimarães, um antigo morador do Parque:

Em dezembro de 46, alunas do Instituto de Educação descobriram o cadáver de um homem debaixo dos eucaliptos. O primeiro crime homossexual da cidade. Na capital só se falava nisso. “Meu Deus, quem matou o pobre do engenheiro?” O suicídio do filho da empregada da república onde morava a vítima e a confissão de uma dançarina que fugira para Montevideu arvoraram mais ainda a tradicionalíssima família mineira.

Em 1954, [...] o principal suspeito foi levado a julgamento e absolvido por cinco a dois. O réu declamou versos de Carlos Drummond de Andrade, para um público que não entendia de poesia, nem de crimes afeminados. [...]

O Parque saindo na frente. Em plena década de 40, numa cidade povoada por preconceitos, o Parque acolhia homossexuais enrustidos e raivosos (GUIMARÃES, 2005, p. 49–50).



The Premature Burial
Detalhe

Observe-se a insistência com que a conotação homoerótica do crime repercute nessas lembranças e verifique-se, mais uma vez, a importância do livro de Morando.

Na realidade, muito pouco ficou esclarecido sobre o assassinato de Delgado. Tendo sido noivo de uma moça da sociedade belorizontina, chegou-se a suspeitar de envolvimento do ex-cunhado. Como era de se esperar, praticamente ninguém admitiu ser homossexual. As exceções provêm das classes mais baixas, frequentadores do parque que foram interrogados. O próprio Escobar, acusado pela esposa de ter confessado o crime, supostamente movido por ciúmes, nega qualquer relação dessa ordem com a vítima ou com qualquer outro. Como também nos informa Morando, Escobar seria brutalmente assassinado no Rio de Janeiro, alguns anos mais tarde.

Quando se debruçar sobre o *Paraíso das maravilhas*, o leitor terá oportunidade de formar sua opinião sobre essa e outras questões, uma vez que o livro apresenta uma descrição dos fatos apurados em extensa pesquisa, selecionados nos livros que registram o processo judicial que se seguiu à descoberta do corpo de Luiz Gonçalves Delgado, bem como nas retumbantes matérias produzidas pela imprensa. Curiosamente, o contraste entre esses diferentes gêneros textuais não é tão grande, o que já é um dado esclarecedor sobre a postura da polícia.

Nesse levantamento, Morando se abstém de enfatizar suas opiniões, deixando que o estilo se marque pela seleção e organização dos dados. Presta o devido respeito aos envolvidos nos trágicos eventos e não se contamina pelo tom exaltado dos arquivos expostos. Exemplo dessa atitude se traduz no silêncio sobre a discretíssima participação da família

Um crime em Belo Horizonte: rastros e registros

Mariângela de Andrade Paraizo



de Delgado, que não se manifesta uma única vez nesse processo. A curiosidade do leitor não é alimentada ou atenuada pela narrativa, que segue costurando os diferentes registros, sem alargar ou tamponar lacunas.

Embora o livro seja bastante extenso, trata-se de um relato tão envolvente que terminamos a leitura ainda querendo mais informações, como neste caso: somos informados de que Décio Frota Escobar escreveu pelo menos três livros de poemas. Um deles, *Rua sul*, foi anexado ao processo por Mário Pinto Corrêa, um dos delegados encarregados da investigação, e alguns de seus versos foram utilizados na acusação de Escobar. Entretanto, Morando nada comenta sobre o teor dos livros ou sobre a atitude do delegado.

Segundo a apresentação de Luiz Mott, o trabalho é “ao mesmo tempo beneditino e *sherlockiano*”. Sem dúvida, o livro nos apresenta detalhes, de tal maneira ordenados, que não resta dúvida sobre a complexidade da pesquisa que ele demandou: para que se chegasse a tal depuração, necessariamente muitas e muitas páginas foram lidas e relidas. Por outro lado, como são crimes não desvendados, coube ao autor levantar opiniões díspares, ater-se a pequenos detalhes, de modo a contemplar o enigma de todos os ângulos possíveis, proporcionando uma leitura instigante, na qual compactuamos com a tarefa do detetive que persegue verdades nas entrelinhas do que a história preservou. Mesmo que já se saiba que os mistérios não foram esclarecidos, ficamos na expectativa.

Entre os atributos sedutores do *Paraíso das maravilhas*, destaca-se, sobretudo, a linguagem agradável, que não se exime de prestar esclarecimentos ao leitor leigo, sem avizinhar-se do didatismo, como se vê na simplicidade deste exemplo: “Na Medicina Legal, há uma distinção entre auto e laudo: o auto é o documento ditado ao escrivão e o laudo é o documento redigido de próprio punho” (p. 43).

Nos capítulos, os títulos e subtítulos se reportam ao universo teatral o que, além de condizer com o caráter “espetacular” emprestado aos acontecimentos narrados, atualiza, metaforicamente, o relato. A título de exemplo, os dois capítulos da primeira parte se intitulam: “O cenário” e “A cena”. No contexto do livro, é fácil perceber como as nuances de sentido entre vocábulos tão próximos acrescentam sutileza ao relato de fatos tão cruéis.

A formação do autor – Mestre e Doutor em Letras – denuncia-se pela preocupação com registros literários do “Crime do Parque”, que se somam aos arquivos da polícia e da imprensa, sugerindo-nos outras leituras. Morando tem ainda o cuidado de desentranhar a bibliografia que fundamentou comentários que constam do processo, como também o de recortar texto e contexto de obras como *O corcunda de Notre Dame*, de onde se retirou o epíteto “Pátio dos Milagres”, também alusivo ao Parque Municipal: “De Pátio dos Milagres a Paraíso das Maravilhas (percebam que as iniciais são as mesmas de Parque Municipal), há certo *glamour* expresso na aparência das imagens” (p. 67). Observe-se, entretanto, que Morando nem dramatiza nem glamouriza os episódios que descreve.

Assim, se o objetivo do livro era mostrar o tratamento da questão homoerótica na Belo Horizonte dos anos 40 e 50, também proporciona uma revisão da história da cidade, bem como a interferência da política que orientou os procedimentos policiais e a atuação da imprensa, mostras da influência de famílias da alta sociedade local e nacional na condução das investigações e sua divulgação. Esses, os aspectos que atraem principalmente o leitor pesquisador. Mas há, sobretudo, as qualidades do texto em que se recontam essas histórias que nos enredam e fazem com que pareçam poucas as trezentas e vinte sete páginas que compõem o livro. Desse fascínio – acredito – não estão isentos os leitores mais exigentes.



Referências

- GUIMARÃES, Ronaldo. *Parque Municipal*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2005.
- MORANDO, Luiz. *Paraíso das Maravilhas: Uma história do Crime do Parque*. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Saber de Pedra. O livro das estátuas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MARIÂNGELA DE ANDRADE PARAIZO

é Doutora em Letras e Professora de Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais.

Raul Antelo

Febrônio, o monstro



Em um ensaio escrito para a revista *Documents*, Georges Bataille analisa algumas estampas incluídas por Regnault em *Les écarts de la nature* (1775). Trata-se de uma série de imagens de criaturas informes, portadoras de duas ou nenhuma cabeça, cuja incongruência agressiva desperta, no espectador, certo mal-estar. Esse mal-estar, diz Bataille, está obscuramente ligado a uma sedução profunda, qual seja, a de um valor que não se contém numa tensão bipolar dicotômica, mas se derrama, entretanto, na ambivalência inerente a qualquer avaliação. Bataille conclui, assim, que os monstros estariam situados, dialeticamente, no avesso da regularidade geométrica, no mesmo nível que as formas individuais, porém, de uma maneira irreduzível,¹ maneira essa que ele exemplifica com as palavras usadas por Eisenstein, em sua conferência da Sorbonne, quando argumenta que a determinação de um desenvolvimento dialético, em fatos tão concretos quanto uma imagem, seria algo peculiarmente chocante para a sensibilidade média das massas que só pode se tornar, a seus olhos, repulsivo.

1. BATAILLE, George. *Les écarts de la nature*. In: *Documents*, 1930, p. 79.



Os fatos concretos prometidos por Eisenstein eram os fotogramas de *Que viva o México!* nos quais o cineasta explora o valor *sacer* da morte para a cultura latino-americana. Poderíamos ver, assim, na máscara da caveira mexicana, um ultrapassamento efetivo do novo e do velho, tal como apresentado no último filme soviético de Eisenstein, *A linha geral*,² de tal forma que a caveira potencializaria a própria imagem do excesso e nos permitiria, ainda, melhor entender o caráter político do rosto, tal como se aprecia, por exemplo, no trabalho de Arthur Omar.

Ora, essas ideias de Bataille servem-nos para retomar a leitura de um livro singular, *As revelações do príncipe do fogo* (1926), redigido por Febrônio Índio do Brasil. Quando de sua visita a São Paulo, Blaise Cendrars entrevistou Febrônio na Casa de Detenção e não é descabido que esse contato tenha sido o propulsor de um livro de Cendrars, o *Elogio da vida perigosa* (1926), ampliado em 1938 como *A vida perigosa*, em que lemos o retrato de Febrônio:

*Cada prisão encerra o seu monstro. Na época de nossa visita, a penitenciária do Rio de Janeiro mantinha enjaulado (esperando mandá-lo para o manicômio, onde esse perverso está confinado desde 1927) um monstro sádico cujos crimes e cuja loucura vertiginosa tinham apavorado as populações. Durante meses e meses, os jornais consagraram páginas e páginas a Febrônio Índio do Brasil, o “Filho da Luz”, como se proclamara esse negro iluminado que arrancava os dentes de suas vítimas e as tatuava com um sinal cabalístico. Pedi pois permissão para ver Febrônio. [...] Este bruto que tinha se acusado, impassível, dos crimes menos confessáveis, este espírito turvo que se queixava de ter sido maltratado, surrado pelo diabo, por Satã em pessoa, esta alma penada que se dissera impelida a agir, a obedecer a visões fulminantes e a vezes que lhe caíam do céu, este animal selvagem que se havia espojado em entranhas quentes, latindo e sorvendo sangue, este assassino que não sabia o número de suas vítimas e não tinha a menor consciência da enormidade nem da abominação de seus crimes, este sádico desumano não trazia nenhuma marca exterior de bestialidade, nenhum indício de tara, a não ser, talvez, o lóbulo da orelha esquerda que era aderente, e talvez ainda, seus dentes cariados, o que é muito repugnante num negro e que tornava sua boca irremediavelmente murcha, obscena.*³

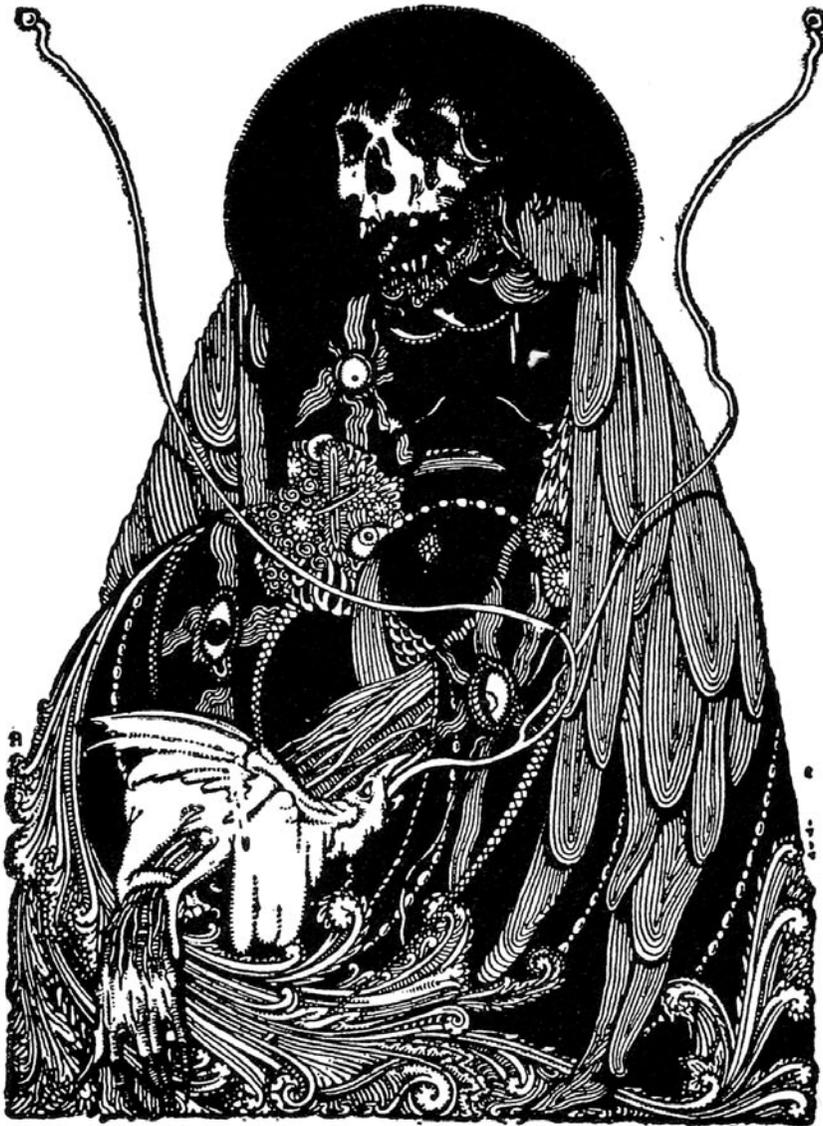
É curioso constatar que o trabalho de Febrônio despertou o interesse de Mário de Andrade, alguns anos mais tarde, em 1939, que o associou à escrita de Lautréamont (“evoca por momentos a eloquência apocalíptica de São João, em outros, pelo inesperado sonhador das visões, lembra Lautréamont”), autor que, nesse mesmo ano, ganhava uma edição pela Skira, com águas-fortes de Dali, edição essa que Mário, de fato, possuía. Sem aprofundar as conexões, conste que esse *annus mirabilis* é também o do ensaio de Mário de Andrade sobre Machado de Assis, porque é o ano do centenário machadiano, o que nos permitiria pensar que, para além do nome compartilhado, Mário, Machado=M. de A., ambos os escritores

padeciam da mesma marca: “nome que começa com má tem má sina”, segundo Macunaíma. E que é essa relação difícil com a tradição que leva Mário, em última análise, a tentar a escrita pasticheiramente machadiana de seu romance *Quatro pessoas* (1939). Nesse momento, portanto, altamente carregado de potencialidades, em que Mário se interessa tanto pelos transgressores da lei, quanto por seus guardiões, Febrônio é a parte maldita, a parte do fogo, que Mário imola nesse culto sem amor que ele nutre pelo patriarca das letras, o que, de algum modo, nos solicita um exame mais pormenorizado desse dom. Vamos colocá-lo da maneira mais sucinta possível.

As revelações do príncipe do fogo funcionariam como revelações do ocaso da representação, como revelações da sutil relação entre “loucura, literatura, sociedade”, título, por sinal, de uma entrevista, de 1970, em que Foucault dispara a fórmula: “o espaço literário é a parte do fogo”. Ora, nessa linha de análise, cabe nos determos em Lautréamont. Começamos, então, a título meramente hipotético, com a equação Febrônio=Lautréamont. O próprio Mário de Andrade, ao ler as *Revelações*, deixou uma marginalia esclarecedora. Anotou “automatismo” à margem da seguinte passagem:

[...] os arcanjos fieis militararam o Throno da vida e baixaram em toda a extremidade da terra dizendo: os anjos fieis, os santos leaes reconheceram o legitimo Filho do Santo Tebernaculo-Vivo companheiro do Fiel Diadema Excelso, nós os arcanjos fieis de espadas de fogo, lanças nas mãos arrebatemos e damos entrada no Sacro-Santo Throno da Vida; instantaneamente adejou a voz bemdita dentro do Santuario do Tabernaculo do Testemunho que ha no Céu dizendo: meu Filho... percutindo lagrimas de immenso prazer na meiga encarnação da maior infancia, és a expressão mais pura de nobreza na designação virtuosa d’um mysterio divino; o grão iman da ingenua vontade perfeita habita no encanto juvenil da tua humilde innocencia, ó nato infinito do gorgoeio primeiro, acatae os murmurios de saudades na nova do destino; eis aqui, ó Santuario do Tabernaculo do Testemunho que ha no Céu; o que, o Rei do Throno da Vida anuncia-vos: és bemdito desde o teu inicio até a tua ultima extensão.⁴

Tal como a escrita automática de *Revelações*, seu antecedente, os *Cantos de Maldoror* serviram, como sabemos, de ponto de virada para certa reflexão sobre a escritura que aparece entre os intelectuais nietzschianos do grupo *Minotaure* e se tornará mais explícita entre os telquelianos. Bataille, Leiris, Caillois, entre outros, impugnavam a versão romântica do encontro fortuito, para postularem, porém, um novo conceito de experiência, que nada lhe devia à visão ou à evidência. Os textos que melhor ilustram a busca de um conceito de esgotamento do empírico são precisamente os da teoria paranoico-crítica (Dali-Lacan). Com efeito, em “Le problème du style et les formes paranoïaques de l’expérience”,⁵ Lacan parte de duas séries, a série psiquiátrica (a paranoia) e a série filo-



sófico-jurídica (a personalidade), para mostrar-nos que o humano não passa de uma peculiar estruturação de afetos, por meio dos quais o ser vivo se realiza, simbolicamente, através da linguagem, significando-se a si mesmo como sujeito desejante ou como cidadão, mas confirmando, assim, que todos os homens são animais, muito embora nem todos os animais cheguem a ser homens.

A paranoia, portanto, define-se, a seu ver, como um conflito que lhe advém ao homem só quando suas ideias, normalmente reguladas pela razão, encontram-se sob o efeito de automatismos corporais, chegando, em última instância, a um impasse teórico, no qual uma série de argumentos organicistas, que julgam poder explicar todas as causas do mal, choca-se com a série psicogênica, impossibilitada, da mesma forma, de fornecer qualquer explicação racional para o desvio. Porém, nesse ponto vertiginoso, habita o Minotauro, quer dizer, o enigma. As ficções acefálicas do grupo rechaçam, precisamente, tanto o materialismo mecanicista do modelo orgânico, quanto o idealismo metafísico da “formação” e do “caráter”, propondo, entretanto, uma linhagem ética spinozista, segundo a qual à positividade, entendida como essência infinita, responde-se com uma afirmativa apática, a de uma existência necessária e imanente.

Nesse sentido, se acatamos essa lição, a referência que Mário faz a Lautréamont para explicar o caso Febrônio adquire, portanto, um sentido muito preciso. É que Lautréamont liberta a poesia francesa de seu “sequestro” formal. E esse gesto está vinculado a um outro: o da mediação. Febrônio vê a si mesmo como um mensageiro, como Hermes, como o portador nietzschiano da Boa Nova, ou seja, que sua escritura tem, como função precípua, a da transmissão de novos valores. Ora, a forma escolhida por Ducasse, que a história literária convencionou em chamar de poema em prosa, é também uma forma de mediação e tradução. Não podemos esquecer que, na tradição literária francesa, o poema em prosa surge do gosto romântico pelas literaturas estrangeiras, pelas culturas folclóricas, primitivas, que eram traduzidas ao francês e à prosa a partir de *lieder* e baladas estrangeiras (gregas, inglesas, espanholas). Em poucas palavras, o poema em prosa manifesta, fundamentalmente, um trabalho de tradução.

Contrariamente à tese autonomista de Suzanne Bernard, Marcelin Pleyne tem defendido a tese de que o poema em prosa, longe de ser uma forma, é um *travail de la langue dans la langue* e isso significa que é esse um trabalho que *le poème en prose signale en même temps qu’il le dissimule*. O que quer dizer essa fórmula de que o poema assinala e dissimula ao mesmo tempo? Não quer dizer, como sustenta a tese autonomista, modernista, funcionalista, que o poema em prosa seja a união dos contrários – prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia transgressiva e hierarquia formal. Ao contrário, baseado em Heidegger, Pleyne argumenta:

Le poème en prose n’est pas fondé sur “l’union des contraires” mais il appelle la pensée et “l’harmonie qui ne se révèle pas au regard ordinaire”

2. No quarto número de *Documents*, também de 1930, logo após um artigo de Roger Hervé sobre sacrifícios humanos na América Central, Bataille se vale da figura da serpente com penas, o Quetzalcoatl, para analisar a história em quadinhos “Les pieds nickelés”, artigo, por sua vez, acompanhado por uma série de fotogramas de *A linha geral*, comentados por Robert Desnos, que enfatiza seu caráter revulsivo para “les amateurs de mystères à bon marché, les tenants du dualisme matière-esprit”, o de soltar um vento anônimo e poderoso sobre o rosto dos espectadores, “ora nas florestas brasileiras, ora nos Édens do Pacífico”.
3. CENDRARS, Blaise. Febrônio Índio do Brasil” (de *A vida perigosa*). In: *Etc....etc....(um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 166–168.
4. FEBRÔNIO. *As revelações do príncipe do fogo*. Rio de Janeiro: Tip. Monteiro & Borrelli, 1926, p. 47.
5. LACAN, Jacques. Le problème du style et les formes paranoïaques de l’expérience. *Minotaure*, n. 1, Paris, p. 68–69.

re, qui n'est donc pour lui que contrastes hétérogènes – cette harmonie secrète est plus puissante que l'harmonie manifeste...” Le poème en prose joue et déjoue le langage ordinaire, en ce que “le discours de tous les jours est un poème ayant échappé, et pour cette raison un poème épuisé dans l'usure, duquel à peine encore se fait entendre un appel”⁶ – cela même que entraîne précisément à traiter la fausse opposition prose/poésie.⁷

Essa posição de Pleynet continua na comunicação por ele apresentada em dois colóquios conjuntos, o primeiro, em Londres, o outro, em Paris, ambos em março de 1995. Na intervenção londrina, o seminário *The avant-garde and after*, Pleynet se pergunta *Comment en finir avec le modernisme?* e toma, como exemplo, o caso do poema em prosa ou, trocando em miúdos, toma o problema de uma forma em síntese hegeliana de belo universal, desconstruindo sua falsa homogeneidade e argumentando que o poema em prosa, “il participe de la prose *comme* poésie et de la poésie *comme* prose”,⁸ quer dizer que ele seria um intruso, um parasita, no sentido de Sèrres, que aguça os intercâmbios simbólicos na estrutura já existente.

Aceito o argumento, poderíamos projetá-lo ao caso Febrônio e afirmar que Febrônio é Macunaíma, mas que esse seu discurso, uma sorte de ladainha do *homo sacer* pós-nacional, participa das estruturas melódicas repetitivas dos salmos e do discurso profético, transformando-o, na verdade, em uma sorte de Vieira ensandecido e ambulante que, em plena Praça da Luz, como epígono do Conselheiro, ainda prefigura mais um retorno, o de Macabéa, o resto pós-humano na cidade que não incorpora mais ninguém, cruzando, nesse gesto ambivalente, religião, transgressão e sexo, algo que mais tarde leremos também em *Bundo*, de Valdo Motta. Não se trata, como se vê, de uma questão formal, uma influência deste ou daquele autor, sobre um outro, mas de uma questão inerente às categorias a partir das quais pensar o moderno.

Mário de Andrade, na resenha que dedica a *Revelações*, deixa clara essa genealogia do *homo sacer* brasileiro:

Eu desconfio bastante de que nas curiosas manifestações de religiosidade coletiva, nas diversas “caraimonhagas”, nos Canudos e Joazeiros que surgem periodicamente pelo Brasil, entra também com boa carga de culpa o nosso apregoadado individualismo. Ele é que em grande parte leva à criação desses ensimesmados deusinhos de meia-tigela que com tamanha facilidade se substituem às vagas noções de um Deus ritual, apreendidas desde a infância. E ainda em grande parte deve ser esse mesmo individualismo que, auxiliado pelas condições culturais e sociais, pelo ruralismo persistente mesmo em cidades grandes do país facilita o imediato desapego às tradições religiosas e provoca as ondas adesistas que com tanta rapidez se formam em torno desses deuses novos, prometedores mais recentes de uma vida melhor. Nesse sentido a religião protestante veio auxiliar poderosamente o nosso individualismo. [...] As igrejas são lugares inúteis, os padres perniciosos; e quanto a isso de

adorar os santos de madeira ou gesso, que tomam para si grande parte do que a Deus é devido, isso é o maior dos crimes. Mas todos esses nordestinos (são invariavelmente nordestinos ou baianos esses profetas), embora visivelmente destinados em sua santidade pelos princípios mais facilmente apreensíveis do protestantismo, também não aconselham a frequência a nenhum culto protestante, não. A santidade está com eles, são todos eles uns Antônio Conselheiros ainda no ovo, que a indiferença urbana se esquece de chocar, únicos adeptos de sua bíblia, lá deles ensinada e decoradinha do princípio ao fim.⁹

Sabemos que Febrônio era filho de açougueiro e não podemos esquecer que alguém tão próximo de Lacan como Georges Bataille via, no abatedouro, uma espécie de templo contemporâneo. Diz Bataille no verbete sobre o matadouro de *Documents* que essas construções derivam da religião no sentido de que os templos primitivos estavam voltados a um uso duplice, tanto para as preces, quanto para as matanças, gerando assim uma “coincidência inquietante” entre os mistérios mitológicos e a grandeza lúgubre dos locais onde escorre o sangue. A profanação, veio nos lembrar mais contemporaneamente Giorgio Agamben, consiste, justamente, na possibilidade de tocarmos nas vísceras, naquelas partes do animal que entrarão no sacrifício e que não poderiam ser tocadas, daí que o abatedouro tenha se tornado, assim, um lugar maldito, “como um barco portador de cólera”, nos diz Bataille.

Esta ideia não é fortuita porque se vincula a essa duplicidade entre mãe e mar, *mère* e *mer*, coincidência que se manifesta claramente na sobrevivência da Mãe d'água, nas *Revelações*. Ora, em grego, tanto o colo quanto as dobras do vestido (depois, explicitamente, o útero) têm o mesmo nome do mar. No livro sexto da *Ilíada*, Dionísio, aterrorizado, foge do mortífero Licurgo, atirando-se ao mar e, a seguir, Tétis recebe-o em seu *kólpos*. Hefaiostos, no livro 18, se salva da mesma forma, no *kólpos* de Tétis, i.e., no mar. Nosso significante *golfo* provém de *kólpos*, assim como a palavra francesa *gouffre*, todo um tema da modernidade a partir de Baudelaire. De modo que, sem maior deslocamento semiótico, um poeta grego podia, com a mesma voz, dizer *mãe* e dizer *mar*. Nas línguas modernas, só o francês, por sinal, conserva essa ambivalência, que foi sabiamente explorada por Freddi Guthmann, em seu livro *La grande respiration dansée*.

Admirado por Breton, Guthmann foi íntimo amigo de Cortázar, que nele se inspirou para plasmar o Oliveira do *Jogo da amarelinha*, donde essa identidade transatlântica, cindida, euroamericana, sagrada-abjeta, irrigada em todo o ciclo da mãe d'água, prefigurada pela moral dos antropófagos de *Os condenados*, de Oswald de Andrade, retomada em *Os prêmios* e expandida, mais adiante, nas passagens da ficção de Cortázar, opera, na ambivalência do *kolpos*, em busca de uma identidade sem culpa, *sacer*, tal como a de Febrônio. Donde, seria possível concluir, que *As revelações do príncipe do fogo* não tem a consistência de um “caso” patológico, mas conservam a dinâmica de uma cultura.

6. HEIDEGGER, Martin. *Acheminement vers la parole*. Paris, Gallimard, 1976.
7. PLEYNET, Marcelin. Le poème en prose et la poésie. *L'infini*, nº 48, Paris: 1994, p. 81.
8. PLEYNET, Marcelin. Comment en finir avec le modernisme? In: *De Tel quel à l'infini*. L'avant-garde et après? Paris: Pleins Feux, 2000, p. 38.
9. ANDRADE, Mário de. Um poeta místico. *O Estado de São Paulo*, 12 nov. 1939. Vanessa Nahas explora as reverberações dessa obra em sua tese *Rastros freudianos em Mário de Andrade* (UFSC, 2003).

Com efeito, em seu ensaio, Mário de Andrade vê, em Febrônio, um exemplo peculiar de *refoulement*. O conceito de *refoulement*, que o próprio Mário extrai de suas leituras de Freud e que, mais tarde, ele mesmo traduziria como sequestro, constrói-se a partir do verbo *fouler* (do latim *fullo*, um cacete para bater os tecidos). O verbo *fouler* quer dizer, portanto, comprimir, apertar, curtir o couro, exercer pressão manual, um contato corporal muito específico. Está situado, então, na esfera da iconologia – o saber das impressões ou vestígios – muito mais do que da iconologia, o saber das imagens.

Não podemos esquecer também que um dos conceitos mais recorrentes da psiquiatria e mesmo da psicologia do século 19 é o de *foules*, as multidões, que assim se chamam porque vivem apertadas, se roçando mutuamente, interpretadas sempre como massas indiferenciadas, presas a sucumbir a regressões atávicas de pulsões primárias e inconscientes. Inserido numa *foule*, o sujeito moderno perdia toda dimensão subjetiva individual e emergia com a força *informe* do grupo irracional. A esse respeito, Gustave Le Bon publica em 1895 um ensaio clássico, usado, aliás, por Freud em *Psicologia das massas e análise do eu: La psychologie des foules*. Entre os vanguardistas, a expressão *foule* será logo incorporada por Marinetti, em artigo para a *Revue Blanche*, de 1900, artigo referido às passeatas milanesas de 1898. Seu fascínio com as *foules* contestatárias transparece ainda em *Le roi bombance*, uma tragédia satírica de 1905, calcada no modelo *Ubu-Roi* e onde, contra a massa e sua eterna “fome de felicidade impossível”, Marinetti propõe o Poeta-Idiota.

Há, ainda, um psiquiatra italiano, Scipio Sighele, que, em 1903, publica *L'intelligenza della folla*, no qual novamente se cruzam a massa, o inconsciente e o primitivo, para mostrar a articulação entre atributos físicos (eletromagnetismo) e formações sociais ou formações do inconsciente. Hipnose, histeria, sonambulismo são assim ressignificados à luz do significante *vibrações*, como estímulos aos quais a massa (sempre feminina) responderia passivamente. Não custa sublinhar que Scipio Sighele, tal

como Gabriel Tarde, era um continuador explícito de *The pathology of mind*, de Maudsley, o psiquiatra inglês a quem Euclides da Cunha, impotente e ultrapassado pelos acontecimentos, delega a responsabilidade de explicar a loucura de Canudos.

Mais um dado. Em seu romance *A virgem das rochas*, D'Annunzio também alude às *foules* com os atributos medusinos de devorar o autêntico soberano. As multidões não passariam então de górgonas do pântano, *gorghi melmosi*, a chafurdar na lama. Não há base etimológica certa, mas bem poderíamos aventar a hipótese de uma relação efetiva entre a obscura instabilidade das massas e uma palavra portuguesa como o adjetivo *fulo*, que alude tanto à mudança de cor, sempre em torno do negro (*fuligem*), quanto ao caráter irado, raivoso, histérico, da reação inesperada de *ficar fulo*.

Ora, para sacudir as massas, para excitá-las, em uma palavra, para *salvá-las*, Marinetti desenha atos multitudinários, conferências, que ele chamava de *serate*, em que ele recitava com técnicas inovadoras, as da *fisicofollia*. Sublinho o deslocamento: a *follia* conduzida pelo técnico modernólatra disciplina as *foules* desreguladas pela história. Essa poderia, em suma, ser a moral do sequestro. Onde há sequestro, há mediação do capital (da técnica) para permitir, novamente, o fluxo das paixões.

De algum modo, a leitura arqueológica das *revelações do príncipe do fogo* pode nos auxiliar a ler aquilo que não era esperado, a ler o que não se esperava que fosse lido. Esse método colabora, efetivamente, a inventar, mas não a reconhecer, senão a descobrir, nunca a identificar, as potências da ficção que dormem em um texto nada canônico e lido, tão somente, conforme as regras de uma sociedade que muito ajudou a invisibilizá-lo.

RAUL ANTELO

é Doutor em Letras e Professor Titular de Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina.

Oblíqua e dissimulada, assim José Dias descreve Capitu, assim repete Bentinho, assim escreve Bento Santiago, o dom Casmurro, em seu texto de primeira pessoa; oblíqua e dissimulada, assim é a retórica machadiana, em seu modo de mostrar que o rei está nu, numa sociedade que tem a lúbia do pai de Janjão do conto “A teoria do medalhão”. Nada de grandes verdades, ditas abertamente, disse ele, com outras palavras, em seu ensinamento a seu filho aprendiz de retórico, pois as linhas tortas ou tortuosas, as pequenas elipses, as palavras insignificantes soltas, se dizem como se não tivessem nenhuma importância, num discurso em que nada se alinha rigorosamente, mas apresenta lapsos a que ninguém dá muita atenção.

a quem nos conta a história de um acontecimento de que participa ou participou, principalmente se nos conta em confiança, dando-nos o crédito a que só se dá a pessoas que lhe importam. Em troca, damos-lhe um crédito imediato, sem prestarmos atenção em detalhes.

Leitores de Machado de Assis já notaram os furos e equívocos dos personagens dos relatos em primeira pessoa, mas podem não dar importância ao fato de Procópio não ser enfermeiro e muito mesmo teólogo, como afirma, corrigindo-se em seguida: “fiz-me teólogo, – quero dizer, copiava os estudos de teologia de um padre de Niterói, antigo companheiro de colégio, que assim me dava, delicadamente, casa, cama e mesa”.¹ Eis um pequeno lapso, sem importância, se não houvesse enor-

O enfermeiro: nem crime, nem castigo

Ruth Silviano Brandão

Quem daria importância ao fato de o enfermeiro do conto homônimo não ser enfermeiro, nem mesmo teólogo, mas apenas copista? Também José Dias não era médico, mas acabou tendo um papel importante na casa de dona Glória, mesmo depois da revelação de não ter o diploma de medicina.

Mesmo afirmando que “falto eu mesmo e essa lacuna é tudo”, quem duvida das palavras de Santiago, ex-seminarista, advogado, bom de escrita? Tantas vezes se repetem as histórias oblíquas e dissimuladas na obra machadiana e o leitor não lhes dá atenção, pois a ele basta o pacto com o narrador, para dar entrada no fingimento da história lida. O leitor entra na versão do narrador-personagem, como entramos e damos razão

me distância entre um teólogo e um copista, mesmo nos lembrando da importância daqueles que exerciam seu ofício nas bibliotecas medievais, onde trabalhavam horas em suas cópias manuscritas, imersos no silêncio, com atenção e paciência, que, lembramos, Procópio não tinha, pois com apenas um ano de trabalho “já estava enfiado de copiar citações latinas e fórmulas eclesiásticas” (MP, p. 529).

Pode-se pensar que ser copista é também ser um bom mimetizador, é ter algo de ator e há mesmo algo da ordem do simulacro nesse trabalho. Além disso, copiar pode ser tão mecânico que o que fica do copiadador é a letra, são seus traços, seus vestígios que apontam para uma galeria de tipos machadianos, como o José Dias que também recebia delicadamente

1. MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 529. Daqui por diante, as referências a esta obra virão no texto grafadas MP, seguido do número da página.

The Assignment
Detalhe

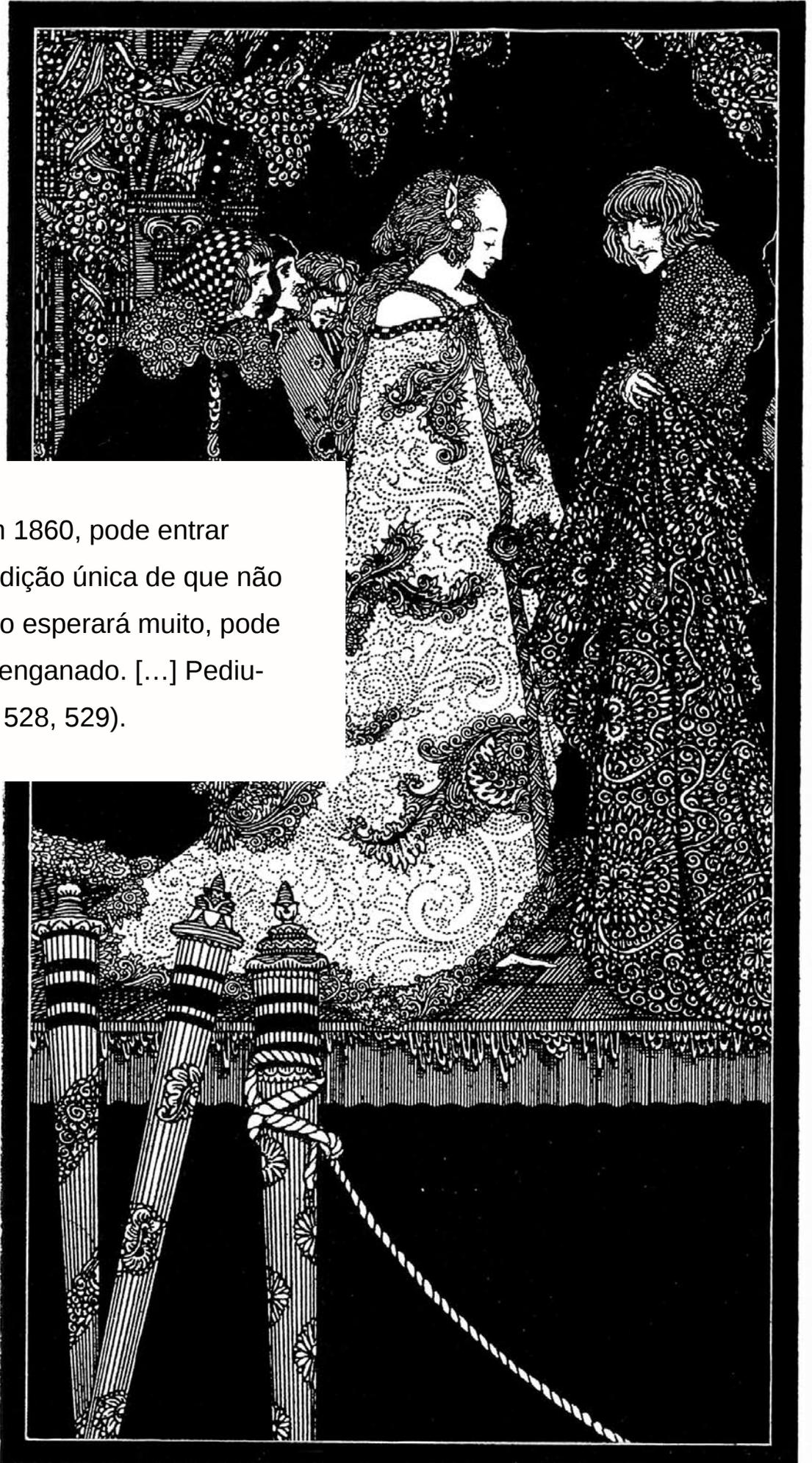
casa, cama e mesa de dona Glória, mãe de Bentinho. Entretanto, vejo que meus argumentos primam por associar semelhanças entre personagens, defeito de José Dias em *Dom Casmurro*, atribuindo semelhanças de Capitu com outras pessoas.

Com mais atenção, releio “O enfermeiro” e percebo que o personagem se acusa de um crime, cuja descrição não basta para configurá-lo como tal, mas acreditamos que tenha havido um crime, porque assim ele se confessa. Chegarei a esse ponto.

Assim, começa o relato de Procópio José Gomes Valongo a um destinatário que lhe pedira um “documento humano” (aliás, o que seria exatamente um “documento humano?”):

Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro? Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes de minha morte. Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desengano. [...] Pediu-me um documento humano, ei-lo aqui. (MP, p. 528, 529).

Estranha condição imposta pelo personagem-narrador, condição que, de início, sugere um relato que envolva um segredo ou algo que não se deva saber antes de sua morte. Mas ele está desengano. É possível que a curiosidade do leitor aponte para uma história de enganos, se fixar a atenção no significante “desengano”. Mesmo que desengano signifique perto da morte, quando não há mais ilusões ou mentiras sobre o estado do narrador, o radical “engano” está presente. Ele está desengano e não precisa mais enganar, pensa o “leitor ruminante”, aquele preferido de Machado de Assis, para quem “o leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida”². Ou, então, outra hipótese, ele, o enfermeiro, hesita, engana-se.



2. MACHADO DE ASSIS. *Várias histórias*, p. 1.019. Daqui por diante, as referências a esta obra virão no texto grafadas VH, seguido do número da página.

No discurso em geral há sempre, ou quase sempre a retórica, *peithó*, a persuasão; e o engano, *apaté*, pois as palavras têm a potência do engano. Haverá esses dois elementos na fala do enfermeiro? Será mesmo possível achar a verdade do escrito, como afirma o narrador, no *Memorial de Aires* (VH, p. 1.019)? E descobriu-se a verdade sobre a traição ou não de Capitu?

No trecho do início do conto, citado há pouco, o leitor observa como Procópio faz sua apresentação na narrativa e não duvida de suas palavras, apenas nota seu tom defensivo, sua pressa em denegrir o paciente, estratégia necessária para quem vai contar um crime.

Mas o relato é de um crime? Houve mesmo um crime? Antes de responder, pergunta-se o que é crime? Vamos ao *Houaiss*:

1. no sentido jurídico: transgressão imputável da lei penal por dolo ou culpa, ação ou omissão; delito; 2. jur Conforme o conceito analítico, ação típica e antijurídica, culpável e punível; 3. jur conforme o conceito material, ato que viola ou ofende um bem juridicamente tutelado; 4. p. ext. ação condenável, temida por suas consequências sociais, desastrosas ou desagradáveis.

O *Houaiss* se estende em definições, mas para não copiá-lo todo, é melhor convocar o leitor a buscar mais definições no dicionário.

Voltando ao relato, o leitor logo se depara com a descrição do doente, o coronel Felisberto, necessitado de cuidados, por sua idade avançada e pela moléstia que o limitava, prendendo-o em casa, às vezes no quarto ou na cama. A descrição não é neutra, como se pode esperar de uma narrativa de primeira pessoa, já que logo de início o retrato do coronel já prepara o leitor, provocando sua antipatia, pois o personagem é de temperamento difícil, rabugento, “era homem insuportável estúrdio, exigente, ninguém o aturava” (MP, p. 529). Além de tudo, era mau, de mau caráter desde a infância, menino mimado família rica. Por isso mesmo, por ser rico, dava-se o direito sádico de maltratar e humilhar os coitados que o serviam, quando deles mais precisava. Entretanto, é possível mesmo duvidar da gravidade de sua doença, já que ele sempre fora uma pessoa instável, sempre reclamando de tudo, pois desde os cinco anos “toda a gente lhe fazia a vontade” (MP, p. 530): está criado o estereótipo.

Será que era mesmo um doente grave ou um doente imaginário, um “*malade imaginaire*”, pois era sabido padecia de tudo, “de aneurisma, de reumatismo e três ou quatro afecções menores” (MP, p. 530)? Vale

lembrar que Machado foi leitor de Molière. Não que o coronel seja semelhante ao personagem francês ou talvez o seja pela hipocondria, já que seu estado de saúde variava muito e o leitor fica sem saber qual é realmente o diagnóstico de sua doença.

Desde o início da narrativa, o enfermeiro narrador se prepara para ser a vítima de seu enfermo, dono de tão odiantas qualidades, aliás, sabidas de todos na pequena cidade, havendo, então, um consenso sobre ele. Um consenso negativo. Uma das características do velho, além de ser pessoa impulsiva e repulsiva, pois bufava muito arregalava os olhos, não controlava seus impulsos e era um grande vociferador, o que já aponta para um excesso, um destrambelhamento. Está feita a tarefa de denegrir a vítima, pois o retrato do coronel está feito e revelado, antes que o leitor saiba de sua morte, no incidente ou crime referido acima.

Entretanto, será mesmo que o enfermeiro matou o velho ou se defendeu do doente tresloucado, vítima de demência senil? O leitor já tinha podido pressentir o acontecimento, imaginando o estado de espírito do enfermeiro, em face dos despautérios do velho que o chamava de “burro, camelo, pedaço d’asno, idiota, moleirão”. O leitor ficou sabendo também que o narrador já trazia dentro de si “um fermento de ódio e aversão” ao coronel, e que acordara “estremunhado” com seus gritos, o que faz pensar em susto e atos precipitados e involuntários.

Os sentimentos do enfermeiro depois da morte apontam para medo de que o descobrissem, para a culpa que sentia. Entretanto, sabe-se hoje pela psicanálise que há culpa mesmo que não se concretize ato criminoso ou pecaminoso: a culpa pelo desejo destrutivo está lá na cabeça do pecador, o que pode levá-lo ao crime. Ou não. Leia-se a este propósito o artigo “Criminosos em consequência de um sentimento de culpa”, de Freud, em que o psicanalista mostra de que modo uma forte culpa pode estar presente no sujeito, antes que se cometa realmente um crime, e se ocorre o crime, “a iniquidade decorreu do sentimento de culpa”.³

O medo de ser descoberto ou punido levou Procópio a esperar o dia seguinte para amortilhar o coronel Felisberto, e, como ajuda, contou com preto velho que, com sua providencial miopia, pôde cobrir os hematomas do esganamento feitos no doente pelo enfermeiro. Uma agressão tão forte seria necessária para conter a vítima? Mas o Coronel era tão doente assim? Houve mesmo um forte esganamento ou aconteceram apenas gestos defensivos de luta, como Procópio pensará mais tarde?

O próprio enfermeiro fala de crime, mas fica-se sem saber se foi crime consciente ou não, se houve premeditação ou não: crime culposo, doloso ou crime nenhum? Já se sabe que ele foi tomado pelo horror e pela culpa, mas o leitor acaba cúmplice de crime, aceitando a morte de

3. FREUD. Criminosos em consequência de um sentimento de culpa, p. 376.

vítima tão insuportável, como é julgada por todos na vila, e acaba por entrar no consenso sobre o coronel Felisberto, caráter discutível e dono de grande riqueza, deve-se lembrar.

Grande riqueza que foi parar nas mãos do enfermeiro, pois o coronel o fez seu herdeiro universal e assim se lhe foram a culpa, o arrependimento e o medo, tal como o mal-estar de dona Plácida, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no capítulo “A equivalência das janelas”, aquele que fala de como se pode arejar a consciência de quem se sente criminoso ou pecador (VH, p. 608), lei formulada no capítulo LI: É minha (VH, p. 566, 567).

Neste episódio, Brás acha uma moeda de ouro e a devolve, com uma carta à Polícia. Virgília e moeda assemelhavam-se, pois nenhuma das duas lhe pertencia e Brás confessa: “Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência” (VH, p. 567). Devolvendo a moeda, fica com Virgília.

Imediatamente, Brás relata um episódio acontecido dias depois: o do dinheiro achado num embrulho que ele guarda para si, sem tentar procurar seu dono ou entregar à Polícia, como já fizera antes, quando achara a moeda de ouro. Esse ato foi elogiado pelo policial e por Virgília: a propósito, não seriam Virgília e o adultério ou o desejo de adultério os motivos reais da culpa que deveria ser atenuada? Uma mão lava a outra, um ato bom justifica outro nem tão bom e faz-se o equilíbrio da consciência. No caso do embrulho, “não era crime achar dinheiro, era uma felicidade, um bom acaso, era talvez um lance da Providência” (VH, p. 568). No caso do conto “O enfermeiro”, Procópio, antes de saber da herança, torturado pela culpa, confessa:

dobrei a espórtula do padre e distribuí esmolas à porta, tudo por intenção do finado Não queria embair os homens; a prova é que fui só. Para completar este ponto, acrescentarei que nunca aludia ao coronel, que não dissesse: “Deus lhe fale n’alma!” E contava dele algumas anedotas alegres, rompantes engraçados...
(ASSIS, 1962: 533)

Informado sobre a herança, de início pensou em dá-la toda a alguém, como “modo de resgatar o crime por um ato de virtude” (MP, p. 534), ficando com as contas saldadas. Em seguida, como o leitor acompanha, seguindo sua narrativa, acaba duvidando do próprio crime (crime ou luta?), dando apenas parte da herança aos pobres, à Santa Casa, e à matriz

da vila, absolvendo-se de qualquer culpa que porventura pudesse ter na morte do doente, acontecimento inegavelmente providencial.

Parece-me, assim, que os personagens machadianos estudados aqui são antes de tudo vítimas de suas consciências culpadas de pecados, talvez não tão graves, mas condenados pela sociedade da época, em cujos alicerces está a severidade da doutrina cristã interpretada pela Igreja, pela escola e pela família: o pecado de adultério de Brás; os escrúpulos de dona Plácida; o pecado de ciúme de Bentinho; o ódio e a cobiça do enfermeiro. Vencida a culpa, caso tenham obtido algum lucro, podem usufruir das benesses de seus atos pecaminosos ou não e dizer, tal como Procópio: “Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados”, frase que lembra outra, por apresentar o mesmo tom parodístico, a do “Sermão do Diabo”: “Não façais as vossas obras diante de pessoas que possam ir contá-lo à polícia” (MP, p. 648).

Referências

- FREUD, Sigmund. Criminosos em consequência de um sentimento de culpa. In: _____. *A história do movimento psicanalítico. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 375–377. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, XIV).
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. 2.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias histórias*. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. v. 1.



RUTH SILVIANO BRANDÃO

é Doutora em Letras e Professora de Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais

Os 10 melhores *filmes* de Crimes, Pecados e Monstruosidades



Luiz Nazario

1. **O gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, Alemanha, 1919)**, de Robert Wiene. O primeiro serial-killer do cinema agindo numa história contada por um louco para justificar cenários, figurinos, maquiagens e interpretações estilizadas na mais pura e radical arte do expressionismo; um universo sombrio e fascinante que pode ser revisitado centenas de vezes sem nada perder de seu encanto.
2. **Nosferatu, uma sinfonia do horror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Alemanha, 1922)**, de Friedrich Murnau. Adaptação “ilegal” do Drácula de Bram Stoker na forma de um pesadelo expressionista, que se tornou matriz de todos os filmes posteriores de vampiros. Em sua máscara de vampiro-rato – revivida por Klaus Kinski, em *Nosferatu – O vampiro da noite (Nosferatu – Phantom Der Nacht, Alemanha, 1979)*, de Werner Herzog –, diversa da mais comum de vampiro-lobo, o ator Max von Schreck (“Schreck” é “horror” em alemão) está tão convincente que fez nascer a lenda de que fosse vampiro na vida real; lenda encenada em *A sombra do vampiro (Shadow of the Vampire, EUA, 2000)*, de E. Elias Merhige.
3. **Monstros (Freaks, EUA, 1932)**, de Tod Browning. O primeiro filme a utilizar algumas das estrelas dos freakshows (circos de horrores) da época como personagens de uma trama de terror, o sobrenatural sobrepondo-se ao realismo da representação de mal formados que dispensam máscaras e efeitos especiais pela tétrica sequência final, que dota os freaks de um saber esotérico.
4. **A sombra de uma dúvida (Shadow of a Doubt, EUA, 1943)**, de Alfred Hitchcock. Um sedutor assassino de mulheres, que sobrevive matando viúvas ricas, é visto pela sobrinha com paixão juvenil e profunda admiração, até o momento em que a dúvida se instala em seu espírito, e ela mesma passa a correr o risco de ser assassinada, por saber demais, mesmo não querendo aceitar a verdade.
5. **Festim diabólico (Rope, EUA, 1948)**, de Alfred Hitchcock. Um crime gratuito – o roteiro inspirou-se num crime real –, cometido por dois universitários que se consideravam “superiores”, influenciados por um professor que propagava a filosofia nietzschiana, transforma-se, nas mãos de Hitchcock, num exercício estilístico (precedidos por uma abertura, dez planos-sequências sugeriam um único plano-sequência) e numa metáfora do Holocausto; o crime contra a humanidade que acabava de ser definido em Nuremberg.
6. **O mensageiro do diabo (The Night of the Hunter, EUA, 1955)**, de Charles Laughton. No único filme que ele dirigiu, esplendidamente fotografado por Stanley Cortez, o ator Charles Laughton demonstrou com que elegância ter absorvido as lições do expressionismo, aplicando às suas imagens um simbolismo metafísico. A trama envolve uma religiosa (Lilian Gish) que abriga crianças órfãs, duas delas ameaçadas, durante uma noite feérica, por um assassino psicopata disfarçado de pastor (Robert Mitchum), sempre cercado de sombras inquietantes.
7. **Testemunha de acusação (Witness for the Prosecution, 1957)**, de Billy Wilder. Talvez a melhor adaptação para o cinema de um policial de Agatha Christie, na verdade uma das poucas peças de teatro que ela escreveu. Charles Laughton, Elsa Lanchester, Marlene Dietrich e até Tyrone Power estão perfeitos em seus papéis, que apresentam surpreendentes transformações de caráter durante a trama, até a surpreendente revelação do crime misterioso, num dos “filmes de tribunais” mais sensacionais de todos os tempos.
8. **Salomé (Salome, EUA, 1923)**, de Charles Bryant. Adaptação da peça homônima de Oscar Wilde por Peter Winters, pseudônimo de Natacha Rambova, cujo verdadeiro nome era Winifred Hudnut, caprichosa herdeira que assina ainda direção de arte e figurino, que recriam as fantásticas ilustrações de Aubrey Beardsley, inspiradas em temas asiáticos, que acompanharam a primeira edição da peça. O diretor Bryant estava casado com Nazimova, que era amante de Rambova, futura esposa de Rodolfo Valentino. O filme reconta a história bíblica da louca cobiça do rei Herodes pela enteada de 14 anos, Salomé, por sua vez obcecada pelo profeta Iokanaan (João Batista). Rejeitada pelo santo, a adolescente decide beijá-lo à força, separando sua cabeça do corpo. É o desejo amoroso de Salomé que a leva a dançar para Herodes, obtendo a cabeça desejada em bandeja de prata como recompensa pela excitante performance. Uma das ideias de Nazimova para uma maior fidelidade à adaptação da peça de Wilde foi compor um elenco de atores e figurantes homossexuais – o primeiro all gay cast do cinema.
9. **Lot em Sodoma (Lot in Sodom, 1933)**, de James Sibley Watson e Melville Webber. O experimentalismo associado à cultura queer gerou este extraordinário curta-metragem sobre os pecados que levou a cidade bíblica de Sodoma (sem esquecer Gomorra) a sucumbir em chamas sulfurosas por obra de um Deus colérico com o pecado que todos ali, menos Lot e sua família, praticavam. Esse pecado clamava aos céus, culminando com o desejo dos sodomitas conhecerem carnalmente o belo anjo que chegara para investigar tais coisas in loco. Imagens distorcidas de corpos nus, entregues a deleites perversos, apenas sugeridos, culminam na destruição da cidade-abominação, consubstanciando uma visão da homossexualidade psicologicamente carregada de culpa, mas esteticamente informada pelas vanguardas modernistas.
10. **Satyricon de Fellini (Fellini Satyricon, 1968)**, de Federico Fellini. Tito Petronio descreveu, em seu *Satyricon*, o mundo antigo como sociedade falocrática, onde a impotência sexual levava à marginalização social. Em Roma, a prostituição chegou a ser exercida por 32 mil profissionais acomodadas em bordéis, e a promiscuidade viu-se valorizada pelo exemplo dado pelos imperadores: Julio César era tido como marido de todas as esposas e esposa de todos os maridos; Marco Antonio sustentava 40 rapazes cuja única obrigação era satisfazê-lo sexualmente; e Nero era visto nas ruas, travestido de mulher, na esperança de interessar algum jovem excitado pelo disfarce. Federico Fellini, com sua colorida fantasia de *Satyricon*, constrói, com uma arte única, quase artesanal, a mais bela e sedutora ponte imaginária a unir aquele “decadente” mundo antigo ao nosso “liberado” mundo moderno.

Os 10 melhores *livros* de Crimes, Pecados e Monstruosidades



Moacyr Scliar

- 1. Frankenstein, de Mary Shelley.** No verão de 1816, o poeta Percy Bysshe Shelley e sua mulher Mary, o poeta Lord Byron, o médico e escritor John Polidori – reuniram-se numa casa de campo na Suíça. O tempo estava frio e chuvoso e, para superar o tédio, Byron propôs uma espécie de concurso literário; seria vencedor aquele que escrevesse a melhor história de terror. Ideia aceita, lançaram-se à tarefa. Shelley e Byron desistiram, Polidori escreveu um texto, mas quem surpreendeu foi a suave Mary com Frankenstein. Trata-se da história do monstro criado pelo cientista Victor Frankenstein. Independente dos aspectos de ficção científica da história, existe uma trama dramática e psicológica envolvendo vários protagonistas e também o próprio monstro.
- 2. O corcunda de Notre Dame (Notre-Dame de Paris, 1831)** é um famoso romance do escritor francês Victor Hugo. Trata-se da história do deformado Quasímodo, que vive na catedral de Notre Dame e se apaixona por uma bela cigana. O livro teve várias adaptações cinematográficas, incluindo um desenho animado.
- 3. Os crimes da rua Morgue (The murders in the Rue Morgue, 1841)** de Edgar Allan Poe (1809–1849) escritor norte-americano considerado um mestre do gênero da literatura de terror, tanto por suas novelas como por contos como O barril de Amontillado, O gato preto, o poço e o pêndulo. Os crimes da rua Morgue conta a história de crimes brutais em Paris que são investigados pelo detetive C. Auguste Dupin. O final é surpreendente.
- 4. O médico e o monstro (The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1886)** do escocês Robert Louis Stevenson conta-nos a história de um médico, o Dr. Henry Jekyll que de repente assume a forma do monstruoso Mr. Hyde (hide, em inglês, é esconder). Uma caso de dupla personalidade, a sugerir que todos temos dentro de nós um lado “bom”, representado pelo médico, e um lado “mau”, representado pelo vilão. Por causa disto, o livro fez enorme sucesso.
- 5. Dracula, do escritor inglês Bram Stoker (1897),** é a mais famosa história de vampiro já publicada. Novela epistolar, teria sido inspirada em Vlad Tepes, que, no século 15, governou o território correspondente à atual Romênia, e que ficou conhecido pela crueldade com que tratava seus inimigos. A imagem do vampiro como aristocrata já aparecia na obra de John Polidori, antes mencionado, O vampiro (1819),
- 6. A guerra dos mundos (The war of the worlds, 1898),** do inglês H. G. Wells, é uma das primeiras novelas de ficção científica falando da invasão da Terra por alienígenas (marcianos, no caso). É tão aterrorizante que uma adaptação norte-americana para o rádio, feita em 1938 por Orson Welles matou várias pessoas que acreditavam na narrativa como algo real.
- 7. A volta do parafuso (às vezes publicado como A outra volta do parafuso; The Turn of the Screw, 1898)** é uma novela do norte-americano Henry James. Conta a história de uma governanta que, numa casa de campo deve tomar conta de duas crianças, Flora e Miles. Ela vê duas figuras fantasmagóricas que podem ser os fantasmas da antiga governanta Miss Jessel e de seu amante, o violento Peter Quint, morto em circunstâncias misteriosas. Começa a acreditar que, de um outro mundo, os dois manipulam as crianças. O livro é classificado como história de terror, mas também pode ser visto como um drama psicológico.
- 8. A metamorfose (Die Verwandlung, 1915)** é uma novela do tcheco (que escrevia em alemão) Franz Kafka, contando a história de um jovem viajante comercial, Gregor Samsa, que, um dia, acorda transformado em um “monstruoso inseto”. O horror da história não está nesse inusitado e sombrio acontecimento, mas sim no drama familiar que ele desencadeia: Gregor Samsa, hostilizado e maltratado vem a morrer. Inseto ele já era, de certo modo, antes da metamorfose que serve para mostrar a hipocrisia e a agressão entre pessoas.
- 9. Bugio moqueado, de Monteiro Lobato,** faz parte do livro de contos Negrinha publicado em 1920. É ficção para adultos, e ficção sombria. Conta a história de um homem que assedia a esposa do coronel para quem trabalha; é morto e, por ordem do coronel, moqueado com bugio. O canibalesco prato é servido por várias noites à mulher do coronel.
- 10. O bebê de tarlatana rosa, de João do Rio (1881–1921)** é uma história que ocorre no Carnaval. O protagonista encontra uma mulher mascarada, fantasiada de bebê e usando uma roupa de tarlatana (um tipo de tecido) rosa. É uma paixão instantânea, até que num gesto inesperado, ele arranca-lhe a máscara e vê “uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era, alucinadamente, uma caveira com carne.” Resultado de uma doença, sem dúvida, mas mostra que mesmo atrás da alegre festa carioca pode haver coisas aterrorizantes.

MOACYR SCLiar

é médico, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras.



SUPLEMENTO LITERÁRIO



Capa: Manipulação sobre a ilustração
"The Fall of the House of Usher", de Harry Clarke

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretário de Estado de Cultura
Secretário Adjunto
Superintendente do SLMG
Assessor Editorial
Projeto Gráfico e Direção de Arte
Conselho Editorial

Equipe de Apoio
Estagiárias
Jornalista Responsável

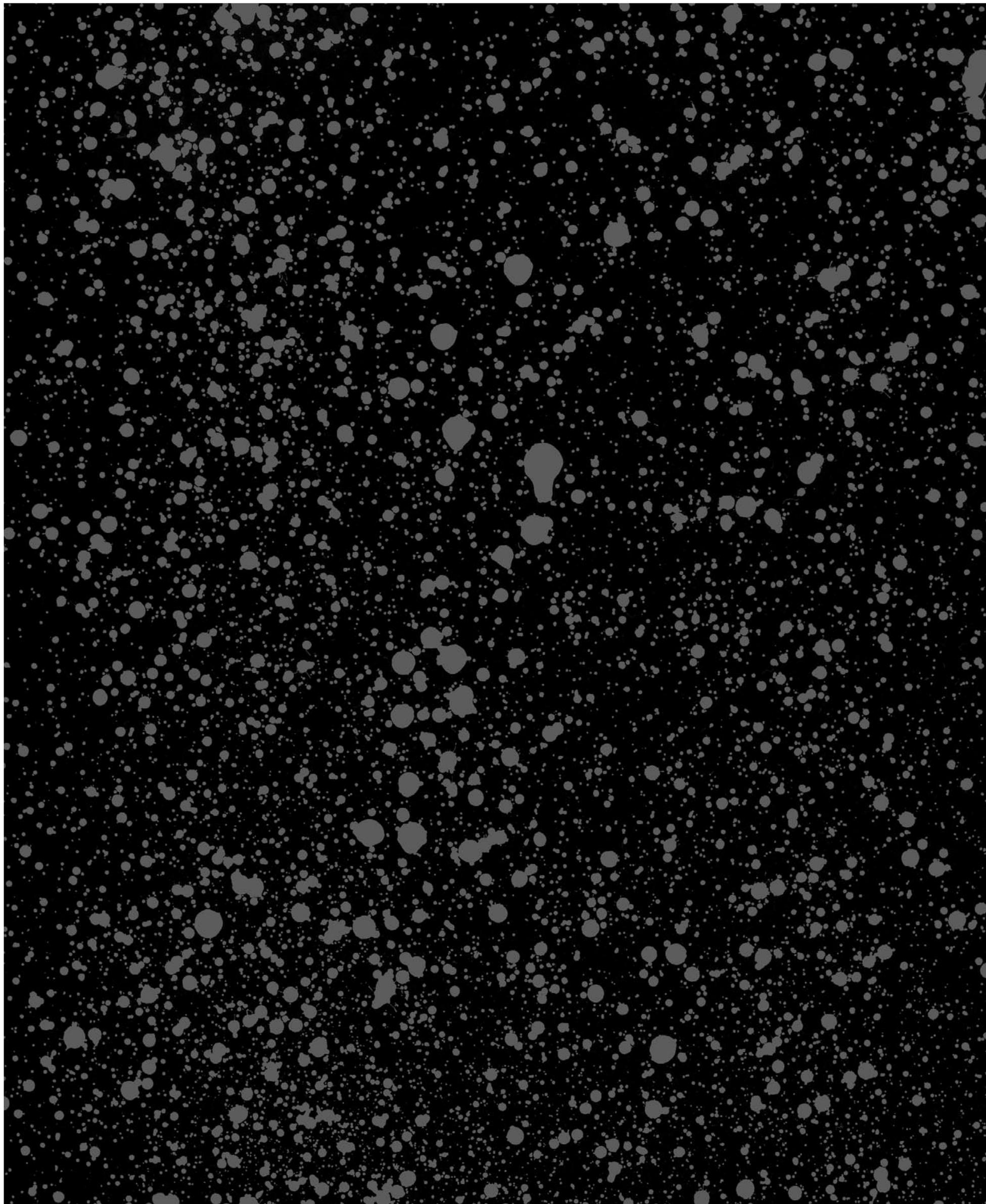
Aécio Neves da Cunha
Paulo Brant
Estevão Fiúza
Jaime Prado Gouvêa
Fabrício Marques
Plínio Fernandes – Traço Leal
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza,
Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, José Augusto Silva
Geizita Mendes, Mariana Novaes, Mariana Piastrelli
Antônia Cristina De Filippo – Reg. Prof. 3590/MG

Ilustrações: Harry Clarke

**Textos assinados são de
responsabilidade dos autores**

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 – Anexo
30130-180 – Belo Horizonte, MG
Fone/Fax: 31 3269 1141
suplemento@cultura.mg.gov.br

Acesse o Suplemento online: www.cultura.mg.gov.br





Ligeia
"I would call aloud upon her name"