



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Márcio Alessandro de Oliveira

**Interseções entre os gêneros policial e gótico em Pedro Bandeira**

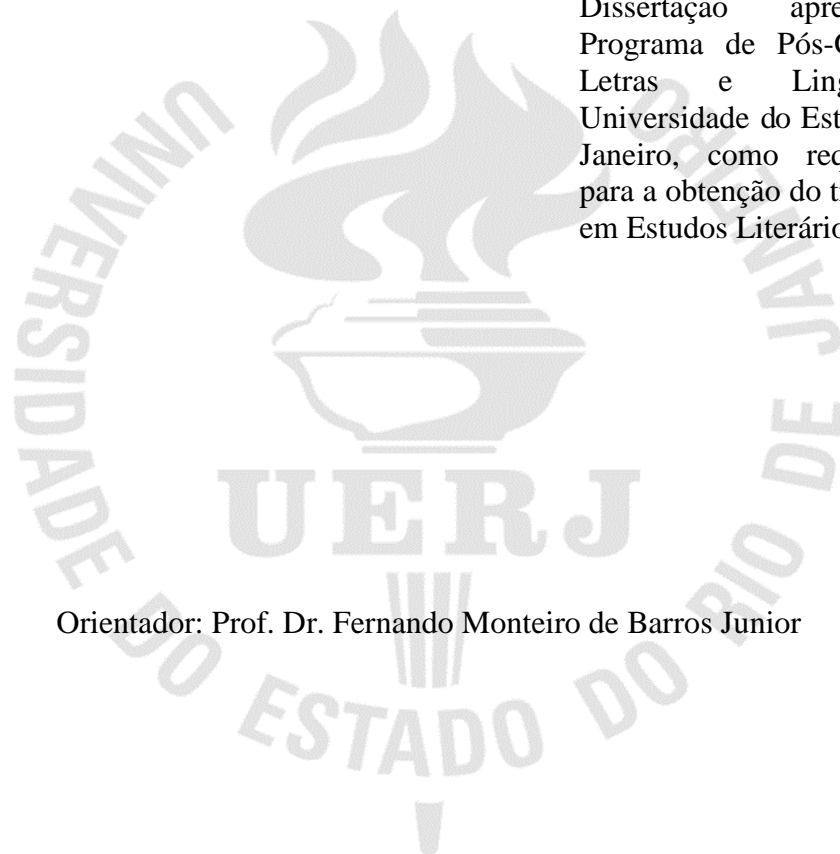
São Gonçalo

2018

Márcio Alessandro de Oliveira

**Interseções entre os gêneros policial e gótico em Pedro Bandeira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.



Orientador: Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Junior

São Gonçalo

2018

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

O48 Oliveira, Márcio Alessandro de.  
Interseções entre os gêneros policial e gótico em Pedro Bandeira / Márcio Alessandro de Oliveira. – 2018.  
97f.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Junior.  
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Bandeira, Pedro, 1942- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura infanto-juvenil – Teses. 3. Ficção gótica (Gênero literário) – Teses. 4. Ficção policial brasileira – Teses. I. Barros Junior, Fernando Monteiro de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CDU 087.5-95

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

---

Assinatura

---

Data

Márcio Alessandro de Oliveira

## **Interseções entre os gêneros policial e gótico em Pedro Bandeira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 19 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Junior (Orientador)  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof. Dr. Júlio César França Pereira  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup> Dra Maria Cristina Cardoso Ribas  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ (Suplente)

---

Prof<sup>a</sup> Dra Luciana Moura Colucci de Camargo (Suplente)  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

São Gonçalo

2018

## DEDICATÓRIA

É dedicado este trabalho a Lia Wyler, cujo trabalho fomentou a leitura num país de treze milhões de analfabetos; a Vivian Wyler, que colaborou com o trabalho de Lia Wyler; a Caio César, ator e dublador assassinado em uma das operações engendradas pelo neoliberalismo econômico; a Dilma Rousseff, que lutou contra a ditadura militar e fez um governo pautado pela social democracia; a Luiz Inácio Lula da Silva, preso político que fez uma revolução no Brasil; a Marielle Franco, vereadora covardemente assassinada; e ao estrato pobre da população síria, principalmente às crianças da Síria. Este trabalho também é dedicado “aos esfarrapados do mundo e aos que neles se descobrem e, assim descobrindo-se, com eles sofrem, mas, sobretudo, com eles lutam” (FREIRE, 2011, p. 5). Por fim, dedica-se este trabalho às servidoras e aos servidores do estado do Rio, à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que mostra que educação é um direito, e não uma mercadoria, e a todas as pessoas que defendem o ensino superior público gratuito e de qualidade.

## AGRADECIMENTOS

São muitos os nomes a quem o pesquisador deve infinitos agradecimentos. É preciso externar a mais profunda gratidão a Fernando Monteiro de Barros, que acreditou no projeto de pesquisa e teve a paciência de guiar o orientando nos caminhos do Gótico literário.

Em ordem (não rigorosamente) cronológica, é preciso agradecer a pessoas que ajudaram o pesquisador na esfera da vida pessoal: Sonia Regina, amiga freiriana das enriquecedoras conversas e dos dias tempestuosos interpelada pela primeira vez numa biblioteca pública; Suely da Silveira, amiga e indicadora de livros de uma biblioteca pública; Carla Andrea, Isaque Cipriano, Juliana Bastos, Maíra Duarte, Maria de Lourdes, Roberto Ramos, Thiago Luz, Wallace Dias e Wesley Souza, amigos de faculdade; Dulcemir Siqueira, fada madrinha, a Fada das Fadas, e Fernando, seu marido; Marcos Rangel; Orlando Castor, professor de História e jornalista que indicou valiosas referências bibliográficas sobre nazismo, como Hannah Arendt, e apontou a relação do tema de pesquisa com Josef Mengele; Renata Theobald; Vera Augusta, tia; Victor Augusto, irmão; Waldir Silva e Graça, sua esposa; Aline Moreira, Cristina Maia, Erick Bernardes, Hanna Ferreira, Renata Azeredo, Renata Paula e Riane Dias, amigas e um amigo da UERJ cujas generosidade e capacidade de compartilhar conhecimento são definitivamente marcantes; Salete Bizerril, prima em segundo grau pelo lado paterno; Simone Macedo; Verônica Bullus de Carvalho, prima, a quem desejo o melhor.

Na esfera acadêmica, é preciso agradecer: à Professora Maria Lúcia Wiltshire, à professora Lívia Reis e todos os professores da UFF que lutaram pela implementação do curso EAD de Letras; ao professor Eduardo Kenedy, sem cujo trabalho de divulgação do PPLIN em redes sociais o pesquisador não teria descoberto a seleção de mestrandos; aos professores Marcos Weidemar, ao Professor Paulo César e a todas as outras pessoas que lutaram pela implementação do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística; e à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo a Pesquisa do Rio de Janeiro (Faperj), que proporcionou a bolsa sem a qual teria sido inviável o presente trabalho.

O medo é o eterno companheiro do homem, e não há indivíduo que não experimente a tortura do medo em diversas ocasiões da vida. Aliás, herói não é aquele que não sente medo, e sim aquele que enfrenta o perigo apesar do medo.

*Fausto Cunha*

Como querem que nos sintamos seguros nesse mundo tumultuoso?

*Diógenes Magalhães*

## RESUMO

OLIVEIRA, Márcio Alessandro de. *Interseções entre os gêneros policial e gótico em Pedro Bandeira*. 2018. 97f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) — Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2018.

Este trabalho é o exame de duas narrativas do brasileiro Pedro Bandeira (1942): *Anjo da Morte* (1988) e *Pântano de Sangue* (1987), cuja diegese, como se pretende demonstrar nos capítulos a elas correspondentes, emprega a fórmula do romance policial ao mesmo tempo que se serve dos três elementos precípuos do Gótico literário: o *locus horribilis*, o fantasma do passado histórico e o monstro. Em *Anjo da Morte* tais componentes configurariam o Gótico no Brasil, formado por elementos estrangeiros situados no Brasil ou em outro país por escolha de um autor brasileiro, ao passo que em *Pântano de Sangue* evidenciariam um Gótico brasileiro, caracterizado pela ocorrência de elementos deste gênero com cores autóctones. O objetivo principal é o de investigar o modo como as duas aventuras de Pedro Bandeira se inserem na tradição da narrativa policial, gênero em que as personagens são extremamente racionais, e o modo como empregam os referidos ingredientes do Gótico. Este mantém o medo como o ponto de contato em comum mais visível com o gênero policial. No caso específico de Pedro Bandeira, certos tipos de obscuridade, como torres, passagens secretas e prisões, guarnecem o *locus horribilis*, o passado histórico que assombra o presente e o monstro, marcados, nas produções literárias aqui examinadas, pelo fantástico-estranho, e não pelo fantástico-maravilhoso.

Palavras-chave: Gótico. Narrativa policial. Literatura Brasileira. Pedro Bandeira.



## ABSTRACT

OLIVEIRA, Márcio Alessandro de. *Interceptions between detective novel and gothic genres in Pedro Bandeira*. 2018. 97f. Dissertação (Mestrado acadêmico em Estudos Literários) — Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2018.

This work examines two narratives by Brazilian author Pedro Bandeira (1942): *Anjo da Morte* [*Angel of Death*] (1988) and *Pântano de Sangue* [*Swamp of Blood*] (1987), whose plots, as it is intended to be demonstrated in the corresponding chapters, employ the formula of the detective novel, while at the same time makes use of the three pre-eminent elements of literary Gothic: the *locus horribilis*, the ghost of the historical past and the monster. In *Anjo da Morte* such components would configure Gothic in Brazil, formed by foreign elements located in Brazil or in another country by choice of a Brazilian author, whereas *Pântano de Sangue* would evidence the occurrence of Brazilian Gothic, characterized by the presence of elements of this genre in a local setting. The main objective is to investigate the way in which the two adventures of Pedro Bandeira are inserted in the tradition of the detective novel, in which the characters are extremely rational, and the way in which they use the mentioned ingredients of the Gothic, that have fear as the common point of contact most visible to the detective genre. In the specific case of Pedro Bandeira, certain types of obscurity, such as towers, secret passages and prisons, lodge the *locus horribilis*, the historical past that haunts the present and the monster, marked in the literary productions examined here, by the uncanny, not by the wonderful.

Keywords: Gothic. Detective novel. Brazilian Literature. Pedro Bandeira.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>UM RESUMO DA TRAJETÓRIA DO ROMANCE POLICIAL E SEU VÍNCULO COM O GÓTICO</b> .....	13
1.1	<b>A narrativa policial</b> .....	13
1.2	<b>O Gótico, o Gótico literário e a narrativa policial</b> .....	30
2	<b>ELEMENTOS DO GÓTICO NO BRASIL E DA NARRATIVA POLICIAL EM ANJO DA MORTE</b> .....	43
2.1	<b>O autor e sua obra</b> .....	43
2.2	<b>Anjo da Morte, uma prosa de ficção policial</b> .....	46
2.3	<b>O medo: tipos de obscuridade da atmosfera gótica: o <i>locus horribilis</i>, o fantasma do passado e o monstro</b> .....	52
3	<b>O FUNCIONAMENTO DOS ELEMENTOS DA NARRATIVA POLICIAL E O DOS ELEMENTOS DE UM GÓTICO BRASILEIRO EM PÂNTANO DE SANGUE</b> .....	68
3.1	<b>Crime, mistério, pistas e detecção</b> .....	68
3.2	<b>Traços góticos com cores autóctones</b> .....	78
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	89
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	92

## INTRODUÇÃO

Debruça-se este trabalho sobre duas narrativas de Pedro Brandeira (1942): *Anjo da Morte* (1988) e *Pântano de Sangue* (1987), cuja diegese, como se pretende demonstrar nos capítulos a elas correspondentes, emprega a fórmula do romance policial, gênero que por Thomas Narcejac (1975, p. 70, *apud* SODRÉ, 1978, pp. 116-7) é classificado como poema do medo.

Apesar de o *corpus* desta análise se reduzir a dois títulos de uma série, é preciso fazer uma ou outra alusão em forma de comentários ligeiros à sua narrativa inaugural, intitulada *A Droga da Obediência* (1984), uma vez que os títulos mantêm pontos de contato entre si. Esse é um fato concernente não só ao enredo, mas também aos paratextos autorais, que condicionam a produção de sentidos. Contudo, privilegiou-se o estudo de dois títulos, que podem ser considerados novelas, de uma série de seis em virtude do tempo da pesquisa. Podem ser considerados novelas devido ao fato de serem histórias curtas, mas podem também ser considerados romances na medida em que apresentam divisão de núcleos e certa densidade psicológica do mundo interior de suas personagens. Para não confundir uma classificação com a outra, e para não privilegiar determinada taxonomia (são discutíveis ambas as classificações), optou-se pelo uso dos termos *prosa de ficção policial*, *narrativa*, *título e aventura*.

O objetivo principal deste trabalho é o de investigar o modo como as duas aventuras de Pedro Bandeira se inserem na tradição da narrativa policial, gênero marcado por personagens cartesianos, extremamente racionais, sem deixar de identificar as interseções com o Gótico literário. Devido ao fato de as obras serem leve ou fortemente góticas (HOGLE, 2002, p. 2), as narrativas policiais mantêm um vínculo estético com o Gótico literário. Acontece que os textos que não são imediatamente identificados com o Gótico acabam revelando ocasionais traços compatíveis com tal estética, o que prova que não são totalmente góticos (HOGLE, 2002, p. 1). Ela está presente em filmes, peças teatrais musicais (e não musicais), séries televisivas, *games*, histórias de fantasmas, lendas orais e folclóricas repletas de seres sobrenaturais (os quais nem sempre estão presentes no Gótico), etc. Tais componentes, que integram as produções ficcionais góticas, já existiam na forma da “oratura” (ou “oralitura”, a literatura oral) e em peças de Shakespeare, até serem reunidas pela primeira vez no romance *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797), que acabou sendo o marco fundador da literatura gótica depois de ser imitado. O efeito que causavam os

componentes das narrativas desse novo gênero é o medo, que até hoje é a qualidade principal do Gótico literário, uma vez que, como afirma Maurício Menon (2007, p. 12), “a literatura valeu-se do medo, do terror e do horror para dar forma a um novo gênero de narrativa que começa escola a partir de meados do século XVIII — o romance ou a novela gótica”. Com efeito: “O medo [...] tece seus contornos; ele se faz companheiro do homem por tempos e eras, explícito ou velado, afrontando, por vezes, a razão e a vontade humanas” (MENON, 2007, p. 10). A estética gótica, cujo ponto de contato em comum mais visível no gênero policial é o medo, pode ser vislumbrada não apenas como estilo de época, mas também como gênero que se espalha e se ramifica na modernidade (FRANÇA, 2016, p. 2493). Afinal, o medo se tornou fonte de apreciação estética, o que se comprova com o sucesso e a consolidação de vários textos góticos, como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), e *Drácula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912).

Aceita-se como princípio que as obras literárias variam no teor de goticismo na medida em que variam os seguintes ingredientes: o cenário gótico (doravante *locus horribilis*), de que são exemplos os castelos mal-assombrados, as criptas subterrâneas, os cemitérios, as mansões aristocráticas; o segredo ou o fantasma do passado (tão assustador quanto um esqueleto num armário); e a figura do monstro. Tais elementos estão em *Drácula*, romance de que podemos destacar o vilão homônimo por ele encarnar de modo notório a figura do monstro. O vampiro, o lobisomem, o assassino em série, todos eles são identificáveis com o monstro. Já o segredo do passado que assombra o presente é o elemento da tríade que talvez mais se destaque em *O Castelo de Otranto*, narrativa em que o soberano do castelo esconde um vergonhoso segredo do passado que caba vindo à tona e causa o que ele mais temia: a perda do trono e o fim de sua dinastia, que termina quando morrem os seus filhos antes que tivessem herdeiros. Nesse caso, no âmbito do contexto histórico, que é obviamente externo à diegese do romance de Walpole, o segredo do passado representa o fim da nobreza medieval num mundo marcado pelos valores burgueses e pela Revolução Industrial, malgrado o fato de a ambientação criada por Walpole ser tributária da Idade Média, época em que se situa a diegese de seu romance. No âmbito interno da diegese, o medo é o passado do segredo da usurpação praticada pelo soberano. Em última análise (uma análise extradiegética), trata-se de um passado histórico. Diante do exposto, será considerada totalmente gótica toda narrativa que reunir os três elementos.

Os três elementos apontados, que são os eixos epistemológicos norteadores, misturam-se com outros. No caso específico de Pedro Bandeira, certos tipos de obscuridade, como torres, passagens secretas e prisões, guarnecem o *locus horribilis*, o passado histórico que

assombra o presente e o monstro, marcados, nas produções literárias aqui examinadas, pelo fantástico-estranho, e não pelo fantástico-maravilhoso. É que nos textos ficcionais de Pedro Bandeira está ausente o sobrenatural, de modo que todo fantástico é um fantástico explicado pela lógica, e não por forças do além. Ocorre que o fantástico-estranho pode ser explicado pelos termos seguintes, ditos por Tzvetan Todorov: “Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história no fim recebem uma explicação racional” (2017, p. 51). Com efeito, “existem autores de histórias cujas narrativas não apelam para o sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 171). Pedro Bandeira é um deles.

Para comprovar a hipótese, estabeleceu-se como metodologia a escolha de temas, conforme François Jost (1994, pp. 334-347), para quem tanto num estudo de literatura nacional como num estudo comparatista empregam-se métodos parecidos: diacronia e sincronia, analogias, dedução, indução, escolha de temas, motivações e influências entre autores. Espera-se que esse caminho permita a identificação das semelhanças temáticas entre a obra particular do autor e o gênero a que ela pertence. Tal método exige a catalogação afunilada da fortuna crítica disponível sobre a narrativa policial. É a partir da assunção do pressuposto de que “a pertença de uma obra a um gênero nada nos diz ainda sobre seu sentido” (TODOROV, 2017, p. 151) que interessa também não só o que *Anjo da Morte* e *Pântano de Sangue* têm em comum com a tradição do gênero, mas também o que tenham de específico. Se, por exemplo, uma teoria estabelece uma fórmula literária (que, como toda fórmula, é a sistematização de regras gerais extraídas de evidências pertencentes a diversos textos ficcionais, ou seja: a diversas obras particulares, específicas) segundo a qual histórias góticas contêm passagens secretas, portas que rangem, fantasmas e alçapões, tem-se a lei de um gênero. “É legítimo observar, no interior de um texto”, declara Tzvetan Todorov (2017, p. 151), “a relação que se estabelece entre a cor do rosto de um fantasma, a forma do alçapão pelo qual desaparece, o odor singular que deixa este desaparecimento”. Esse trabalho de avaliação julga um caso particular (uma obra) para confrontar os elementos com o que postula a teoria, de modo que se verifique o que há de diferente e o que há de conhecido no texto. Dessa forma, vai-se do particular ao geral (isto é: da obra específica ao gênero literário a que ela pertence) e vive-versa. É isto o que se pretende fazer na presente análise.

Propõe-se a divisão da matéria em três capítulos. No primeiro, apresenta-se um percurso do romance policial e suas principais características, sendo uma delas o vínculo com o Gótico. No segundo, levantam-se informações sobre Pedro Bandeira e suas intenções como autor. É no segundo capítulo que se analisam o funcionamento dos elementos da narrativa policial em *Anjo da Morte* e seus elementos ocasionalmente góticos. Por fim, o terceiro

capítulo contempla a narrativa *Pântano de Sangue*, em que o cenário de um dos núcleos é marcado pelas cores locais, o que permite o vislumbre de um Gótico literário brasileiro, que não se confundiria com o Gótico no Brasil. Este seria produzido por autores brasileiros, e apresentaria características estrangeiras, situadas ou não no Brasil, como castelos, conforme *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, enquanto aquele seria constituído por cores autóctones.

Analisadas as duas narrativas de Pedro Bandeira, registram-se os resultados atingidos e as sugestões para futuras pesquisas sobre o autor e sua obra.

# 1 UM RESUMO DA TRAJETÓRIA DO ROMANCE POLICIAL E SEU VÍNCULO COM O GÓTICO

## 1.1 A narrativa policial

Pedro Bandeira produziu uma série de narrativas policiais, como será demonstrado mais adiante; por isso, dentro deste viés, suas narrativas são tributárias de Edgar Allan Poe (1809-1849) na medida em que, conforme diz Mikhail Bakhtin (1997, p. 331), estão numa cadeia da qual são elos que reagem aos autores que os precederam na forma da intertextualidade. Nela, há crimes e mistérios por solucionar, de modo que as dúvidas são alimentadas por um narrador onisciente em capítulos folhetinescos curtos que conduzem o leitor ao clímax e a um desfecho em que são confirmadas ou refutadas as hipóteses alimentadas de maneira a surpreender o leitor ou a corroborar suas suspeitas quando descobre quem estava por detrás dos atos de vilania.

Sendo assim, é preciso resumir o caminho dos romances policiais, os quais, como todo gênero de romance, são uma expressão artística literária que, em seu início nos séculos XVIII e XIX, foi frequentemente consagrada pelo gosto burguês, principalmente na modalidade do romance folhetim, conquanto eles, em suas origens, as histórias de bandoleiros, tivessem um apelo de público engendrado pela aceitação da multidão, isto é: pela aceitação dos estratos populares. Estes eram o público-alvo das histórias de crimes de cordel (estas são mais antigas do que o romance policial), já que as massas “constituíam a maioria do público dessas histórias” (SODRÉ, 1978, p. 107).

Por *literatura de cordel* Muniz Sodré (1978, p. 75) entende a literatura destinada às camadas da Espanha dos séculos XVI e XVII que, mesmo alfabetizadas, eram incultas, ainda que se refira também à França. Esse estrato social lia textos cuja origem eram os Cancioneiros ibéricos. Em espanhol, a literatura de massa em forma de folheto de cordel (impresso ou manuscrito) é *pliego suelto*, enquanto em francês é conhecida como *litterature de colportage*. Tal folheto

era geralmente a redução ou a cópia encurtada de um livro de temática aventuresca. Era uma espécie de “livro de bolso”, cheio de atrações. Por exemplo, como nem todas as aventuras de Amadis de Gaula eram compreensíveis para todos os níveis intelectuais, impunha-se uma seleção, surgindo assim uma zona intermediária entre o discurso das elites e a maioria da população. O cordel não reproduzia ou

sintetizava livros moralizantes ou de debates político-sociais, mas sofria forte influência de doutrinas antimaterialistas, religiosas, misóginas, etc. Surge daí uma “prosa de cordel” típica, quase sempre **povoada de crimes e casos horrendos**, que serviu mesmo de matéria-prima ou de inspiração para novelas cultas (SODRÉ, 1978, p. 75-6, negrito nosso).

Tempos depois, o texto do folhetim, além de sincretizar os elementos da literatura culta, como os estilos já consagrados e a preservação de “décors” bem-sucedidos, entre os quais está o do Gótico, passa a sincretizar elementos do cordel (SODRÉ, 1978, p. 80), tais como a figura do herói, as fabulações cavaleirescas e a luta entre o bem e o mal.

Em um primeiro momento o termo *cordel* remete a uma literatura nordestina brasileira. Entretanto, o termo não é originalmente brasileiro. No capítulo “Caminhos de interpretação da literatura de cordel” da dissertação intitulada *Entre o fanatismo e a utopia: A trajetória de Antônio Conselheiro e do beato Zé Lourenço na literatura de cordel*, o autor Gabriel Ferreira Braga<sup>1</sup> presta as seguintes informações (2011, p. 19):

O termo *cordel* começou a ser difundido no Brasil pelos estudiosos que, desde fins do século XIX, buscaram em Portugal as referências para compreender aquele tipo de literatura que surgia no Nordeste brasileiro. De certo que por aqui o vocábulo *cordel* não era utilizado na linguagem comum, mas algumas características dos folhetos surgidos no Brasil remeteram diretamente à realidade da “literatura popular” portuguesa. A forma de comercialização dos folhetos, em feiras pendurados em fios de barbantes, o papel barato em que eram impressos, até mesmo alguns temas comuns, como os romances medievais de Carlos Magno e os Doze Pares da França e da Donzela Teodora, por exemplo, levaram à identificação dos folhetos brasileiros com as “folhas volantes” portuguesas. Daí a transposição do termo *cordel*, próprio da península ibérica, para classificar essa forma literária nova no Brasil.

O mesmo autor também afirma:

Acima de qualquer purismo dos defensores da pureza de uma “poesia tradicional sertaneja”, lutando contra termos exteriores para classificá-la, o termo *cordel* passou, portanto, a ser aceito tanto por poetas quanto estudiosos, e, num movimento quase antropofágico, tornou-se um termo brasileiro, mais especificamente nordestino, designando essa criação poética própria. De fato o cordel parece ter características bem singulares que o diferenciam das demais formas de literatura popular já registradas seja na Europa, seja na América Latina. Todavia, para entender essas características, torna-se imprescindível recuperar as principais influências da literatura de cordel: de um lado as tradições orais do nordeste brasileiro; de outro as tradições orais europeias, do trovadorismo às literaturas populares impressas (2011, p. 20).

---

<sup>1</sup> Em sua dissertação, na página 20, ele também recomenda o livro *Histórias de cordéis e folhetos*, de Márcia Abreu, a quem queira saber mais sobre as tais folhas volantes portuguesas.



Por tudo que se expõe acima, fica claro que o cordel, em suas origens, é estrangeiro e quase antropofágico: o termo passou a designar uma literatura brasileira por conta das semelhanças e do comparatismo. Não designa, portanto, apenas os folhetos nordestinos do Brasil. Se Lampião e outros personagens populares expressavam os sentimentos do povo ao ponto de Orígenes Lessa considerar a literatura de cordel o jornalismo do povo (BRAGA, 2011, p. 44), esta poderia ser uma semelhança que justificaria o uso do termo *cordel* no Brasil. No caso da Espanha, o cordel, doravante literatura popular do Antigo Regime, indicava a relação que mantinha com o poder, pois o herói, que era um bandoleiro praticante de assaltos, nele tinha de morrer no fim da história para satisfazer à Censura, pela qual devia passar (ou não) o tremendismo, que são os relatos de casos espantosos e escabrosos, já que a literatura popular do Antigo Regime, segundo Muniz Sodré (1978, p. 77), também era formada por histórias de santos, milagres, aparições do diabo e histórias sobrenaturais, pelo menos até o século XVIII, em que essa literatura popular entra em declínio ao ser perseguida pela Inquisição e ao ser silenciada por novas forças produtivas (SODRÉ, 1978, p. 79). Não é à toa que

Havia, no século XVII espanhol, a consciência clara de que o cordel era uma literatura do povo, oposta à das elites. Mas a diferença de classes presente no confronto era sublimada pelos escritores cultos na forma das preocupações moral-retórico-estilísticas. Assim, o romance de cordel era acusado de perversão do gosto, da moral e, mesmo, da inteligência (devido à sua inverossimilhança). Um autor como Lope de Verga ostentava, em suas diatribes contra os *pliegos sueltos*, um interesse de fachada “artística”, preocupando-se com as rimas, os acentos, as sílabas, o vocabulário das ruas. Junto com isto vinham a defesa da propriedade intelectual e a repressão da linguagem solta. O combate à retórica vulgar era, na verdade, um combate ao pensamento e às possibilidades de expressão do vulgo (SODRÉ, 1978, p. 78).

Em outras palavras: a censura à forma era só um pretexto para repreender o conteúdo, a substância, o pensamento do povo, que vivia sob a tirania do poder.

Em virtude do fato de ser historicamente conhecido que na Inglaterra e na França foram mantidos um ódio e um desprezo populares pela polícia, “era manifesta a hostilidade a quaisquer funções de controle policial” (SODRÉ, 1978). Devia-se isso às relações entre o poder e o povo. Este testemunhava o poder vingador do rei, que punia publicamente, em ritos cruéis, como os que são descritos por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, qualquer um que cometesse um *crimen majestatis*, já que o monarca era a lei, de modo que qualquer crime era um crime contra a majestade; dessa forma, exerciam-se efeitos de advertência e terror. Mesmo na época do romance policial, e não na da literatura popular do Antigo Regime, existem vestígios da aversão pelo aparato policial. Nas palavras de Antonio Gramsci,

A atividade “judiciária” sempre interessou e continua a interessar; a atitude do sentimento público em face do aparato da justiça (sempre desacreditado, donde o êxito do policial privado ou diletante) e em face do delinquente alterou-se bastante ou, pelo menos, encontrou um novo colorido. O grande delinquente foi frequentemente representado como sendo superior ao aparato judiciário, e mesmo como o representante da “verdadeira” justiça: influência do Romantismo, Os Bandidos de Schiller; as novelas de Hoffmann, Anna Radcliffe, o Vautrin de Balzac (1968, p. 118).

As considerações de Gramsci denotam um sentimento popular que a literatura de massa moderna herda da literatura popular do Antigo Regime: a aversão pela polícia, que, com a evolução do gênero policial, passa a despertar sentimentos ambivalentes nas prosas de ficção policial, uma vez que, enquanto força pública, é desacreditada, mas, quando assume a forma de uma figura privada ou diletante, encontra êxito.

Assistir à execução mencionada por Muniz Sodré era um “direito” popular capaz de exercer efeitos contrários aos desejados pelo poder real, posto que “a multidão comparecia [...] também para ouvir do condenado as maldições contra o monarca ou contra a ordem vigente. O criminoso podia converter-se [...] em herói, e a máscara [...] do terror ser olhada como num carnaval” (SODRÉ, 1978, p. 108), pois que é “onde se manifesta o mais visível que se esconde o mais dissimulado” (DEWERPE, 1994, p. 108, *apud* MATOS, 2010, p. 78), afirmação baseada em que “a transparência é a máscara do segredo” (DEWERPE, 1994, p. 108, *apud* MATOS, 2010, p. 78). Em outras palavras: a inépcia do Estado era mascarada com a repressão, que apenas confirma o mais visível e ao mesmo tempo o mais dissimulado: a incapacidade de impedir a organização do crime e garantir que todos se conformem com o *status quo* por meio da submissão e da obediência, até porque, como ficou dito, a população podia simpatizar com o bandido. Com o tempo, as execuções públicas passaram a ser motivo de preocupação dos reformadores penais dos séculos XVIII e XIX, porquanto elas paralisavam o comércio e geravam agitações populares. “Estava claro que o povo não mais temia o teatro das execuções” (SODRÉ, 1978, p. 108). A multidão, contudo, tem relevância para a literatura policial por outros motivos. “Não por acaso”, escreve Olgária Matos em *Benjaminianas* (2010, p. 77), “Benjamin encontra em Edgar A. Poe e em Baudelaire reflexões sobre a multidão e a emergência do romance policial”, visto que

Ela suscita o pânico, é massa anônima e sem rosto, manifesta o número infinito de sócias que vêm roubar nossa alma e nosso destino. Benjamin refere-se ao conto “O mistério de Marie Roget”, cuja protagonista é assassinada ao dirigir-se à casa da tia. Uma das hipóteses é ter sido ela morta assim que deixara a pensão de sua mãe. Mas o detetive acredita, ao contrário, que simplesmente ela não encontrou ninguém capaz de reconhecê-la em seu caminho porque o número de pessoas que se deslocam nas avenidas e ruas é infinitamente maior do que as possibilidades de serem

identificadas na multidão. O anonimato permite os disfarces, as várias identidades e assim esconder um criminoso [...].

Olgária Matos está apontando a face assustadora das massas, que, ao contrário do que acontece na literatura popular do Antigo Regime, não é exatamente o povo bom, simples e generoso (GRAMSCI, 1968, p. 118). Não à toa a narrativa policial (e não a literatura sobre bandoleiros) gira em torno da “luta entre a delinquência profissional ou especializada e as forças da ordem legal, privadas ou públicas, sobre a base da lei escrita” (1978, p. 85). Segundo informa Sodré (1978, p. 85), a literatura de massa se pauta pelo jogo-espetáculo da diversão destinado às massas, do entretenimento e até mesmo da higiene mental (o criminoso é aquele que rouba a identidade das vítimas na condição *do outro* e de delinquente), muito embora, para Gramsci (1968, p. 118), a literatura do gênero de Rocambole tenha também se difundido em certas camadas cultas. Sendo uma literatura de massa, a narrativa policial também segue essa diretriz ideológica, calcada em demandas de mercado (o leitor é constituído como um sujeito consumidor). Trata-se de uma diferença entre a literatura popular do Antigo Regime e a literatura de massa nascida da indústria cultural. Esta última pode resistir à prova do tempo por dois motivos, conforme sublinha Muniz Sodré (1978, p. 94): a construção de um modelo de forte carga mítica, de que são exemplos os personagens Rocambole, Drácula, Sherlock Holmes (que representa o arquétipo do herói e, portanto, mantém vivo o gênero épico) e Frankenstein; e a representação de conflitos institucionais, como os que giram em torno do assassinato e dos outros crimes. A narrativa policial se coaduna com essa descrição mediante a obediência de alguns princípios, a saber: (1) a atualidade informativo-jornalística, como as novidades das ciências e de outros saberes úteis à investigação do crime; (2) as oposições míticas (as lutas entre o bem e o mal); (3) a apresentação de um herói; (4) e a preservação da retórica consagrada (SODRÉ, 1978, pp. 87-90). Esta, a seu turno, é a repetição de padrões entronizados da narração realista, resumida em aventura, ação, suspense, verossimilhança e medo.

Ligada até hoje à indústria informativo-cultural, a narrativa detetivesca em forma de romance policial nasce efetivamente no século XIX, no bojo de tal indústria. “Assim”, escreve Álvaro Lins (s. d., p. 15), “o verdadeiro romance policial só apareceu no século XIX, com o advento da grande burguesia, da grande técnica e da grande indústria”. Tais condições marcaram o século XIX,

quando se revelaram igualmente os criminosos que operam com todos os recursos e requintes da civilização moderna. E surgiu igualmente no seio dos povos anglo-saxônicos, nasceu entre os seres humanos mais sensíveis aos mistérios e problemas

da morte. Ele tem os seus precursores e anunciadores — a *sensation novel*, na Inglaterra, e o *roman feuilleton*, na França — mas o seu criador, na forma, nos métodos e nos processos psicológicos ainda hoje vigentes foi Edgar Poe. Pode ostentar assim uma origem realmente nobre: o seu iniciador era um poeta com as qualidades imaginativas e intelectuais de um gênio. Escreveu Poe três novelas do gênero policial: *O duplo assassinato da Rua Morgue*, *O Mistério de Maria Roget* e *A Carta Furtada*, e com elas — por intermédio do seu detetive-amador, Dupin — lançou os fundamentos e as regras do romance policial, de tal modo que sua obra serviu no momento de estudos para a polícia científica. O mundo dos crimes era dos mais propícios ao gênio criador de Poe, com a sua capacidade de imaginar e analisar ao mesmo tempo, com o seu espírito simultaneamente poético e **geométrico**, com o seu gosto pela extravagância e pela mistificação (LINS, s.d., pp. 15-6, negrito nosso).

O nascimento da narrativa policial se encontra, pois, na modernidade oitocentista, marcada pelo cientificismo, pelo cálculo, pela precisão geométrica. Entretanto, para o pesquisador Muniz Sodré (1978, pp. 106-17), é impossível estabelecer origens absolutamente precisas, pois muitas digressões são feitas pelos estudiosos. Um exemplo: “É o caso de Foreydoun Hoveyda ao informar que no século XII de nossa Era, na China, o Juiz Ti (Dinastia Tang) tornou-se famoso por suas investigações, alimentando na Velha China todo um ciclo de ‘histórias de investigação’, quase sempre apócrifas” (1978, p. 106).

De acordo com Sodré, o sinólogo holandês Van Gulik, em seu livro *Ti Goong Na*, demonstraria que a narrativa de detecção vem da China. A detecção ou investigação, porém, estão presentes em *As Mil e uma noites*. “Além disso”, lembra o pesquisador (p. 106), “em obras de escritores de todas as épocas — Sófocles, Shakespeare, Voltaire [...], etc. — encontram-se raciocínios comparáveis aos dos detetives. Édipo, por exemplo, ao buscar a resolução de seu enigma, realiza uma investigação — contra si próprio”.

A investigação edípiana permite que seja “compreensível que se tenha querido ver em *Édipo-Rei*, de Sófocles, o início glorioso do romance policial” (SODRÉ, 1988, p. 30), malgrado o fato de que Sófocles não tem nada de intelectual, o que o enquadra apenas na tragédia grega, em que o destino golpeia a virtude (CAILLOIS, 1941, p. 13, *apud* SODRÉ, 1988, p. 30). A respeito do enigma da Esfinge, Giorgio Agamben tece os seguintes comentários:

Na interpretação psicanalítica do mito de Édipo, o episódio da Esfinge, que sem dúvida deveria ter importância essencial para os gregos, fica obstinadamente obscuro; mas é precisamente este aspecto da história do herói que deve ser aqui evidenciado. O filho de Laio resolve da maneira mais simples o enigma proposto pelas **mandíbulas ferozes da virgem**, mostrando o significado escondido por detrás do enigmático significante, e isso basta para precipitar no abismo o **monstro** metade humano e metade fera. O ensinamento libertador de Édipo consiste no fato de que o que há de inquietante e de tremendo no enigma desaparece imediatamente, quando o seu dizer é redirecionado para a transparência da relação entre o significado e a sua forma, de que só em aparência este consegue escapar.

Contudo, o que podemos entrever nos enigmas arcaicos mostra não só que, nestes, o significado não deveria preexistir à formulação (como acreditava Hegel), mas que o seu conhecimento era até inessencial. A atribuição de uma “solução” escondida ao enigma é o fruto de uma época sucessiva, que havia perdido o sentido daquilo que, no enigma, verdadeiramente, vinha à linguagem e não tinha já conhecimento senão da forma degradada do divertimento e da adivinhação. Ora, **o enigma estava tão longe de ser divertimento, que fazer experiência dele significava sempre expor-se a um risco mortal** (2007, pp. 221-2, negritos nossos).

Em resumo: Giorgio Agamben explica que a clareza, a luz da investigação, vence as trevas, já que o dizer do enigma é redirecionado para a transparência, para a luz, para a clareza da relação entre o significado e a sua forma. É esse redirecionamento que permite o ensinamento libertador e faz precipitar no abismo o monstro e, portanto, o medo causado por ele. Essa clareza está para a relação entre Édipo e a Esfinge assim como a investigação e a racionalidade estão para o detetive e o medo que eventualmente possa sentir do criminoso.

Todo romance policial é uma narrativa detetivesca, conquanto nem toda narrativa de detecção seja um romance ou uma novela policial, posto que aquela “nem sempre implica no cometimento de um delito, podendo cingir-se à elucidação de um mistério qualquer” (SODRÉ, 1978, p. 106). Já o romance policial é obrigatoriamente caracterizado pela transgressão de normas jurídicas, e está ligado às histórias de aventuras ou de salteadores românticos, como Gil Blas, do autor Le Sage, e Robin Hood. Este, conforme assinala Muniz Sodré, é um herói tradicional na Inglaterra muito antes da Era Shakespeariana. No período elisabetano, a literatura era rica em histórias de vigaristas, mendigos profissionais e aventureiros. A figura do pícaro literário, por sua vez, era muito popular em toda a Europa nos séculos XII e XVIII: “um jovem que fugia de casa juntava-se a vadios ou marginais, relatando depois suas experiências” (SODRÉ, 1978, p. 107). *Gil Blas*, a primeira narrativa picaresca, situa-se entre 1715 e 1735, na França, e é crucial para a caracterização da “história de crime” antes do advento do romance policial, já que o protagonista é um transgressor da lei. “Com efeito”, declara Muniz Sodré (p. 107),

registravam-se elementos de indisfarçável protesto social na literatura de pícaros e bandoleiros. Havia o tema do bandoleirismo aristocrático (antiquíssimo), que não encerrava conflitos de ordem econômico-social, mas rivalidades entre casas nobres. Mas havia principalmente o tema do banditismo popular, fruto da pobreza e da miséria. Por exemplo, na História espanhola dos séculos XVI e XVII, assinala-se o desenvolvimento progressivo do bandoleirismo catalão e, no século XIX, do andaluz. Os romances de cordel, as narrativas picarescas refletiam o fenômeno às vezes fazendo o bandoleiro morrer no fim da história (para satisfazer à ética controlada pela Censura oficial), mas sempre apresentando-o como herói (aliás, o bandoleiro como herói político foi mesmo um tópico do Romantismo). Na Inglaterra, já desde o final do século XVII, publicações como o *Newgate calendar*, com biografias e relatos de criminosos, insinuavam a fatalidade de uma punição moral para as infrações.

Trata-se, mais uma vez, da oposição entre o povo bom e oprimido e o poder estatal opressor, oposição superada na passagem da literatura de cordel sobre crimes para a literatura industrial na medida em que, conforme já foi explicado, o delinquente é um outro (ou seja: uma alteridade) e o detetive ou policial particular obtém êxito em seu trabalho. A partir da década de 1920, nos E. U. A., a angústia chega a ser motivada pela ineficiência do poder de punição, como será dito mais adiante.

Os panfletos e folhetos de cordel procuravam sempre incitar à obediência e à crença na verdade da Justiça, mas, como no caso do teatro das execuções públicas, era produzido justamente o efeito oposto e indesejado pelo poder. Destarte,

as figuras de determinados criminosos (o inglês Jack Sheppard, o francês Mandrin, e outros) tornavam-se pontos de convergência de investimentos antagônicos da prática penal: a punição do crime e sua memória glorificante. Sendo a leitura de histórias de crime sempre ambígua em sua definição política, os reformadores penais do século XVIII não perdiam oportunidade para investir contra esses pequenos “cantos épicos” de ilegalismo popular (SODRÉ, 1978, p. 109).

O aspecto social e a conjuntura ideológica permitiram um interesse estético pela criminalidade.

O romance policial “expõe a superação metódica de um enigma ou a identificação de um fato ou pessoas misteriosos” (SODRÉ, 1978, p. 106). Em *As estruturas narrativas*, Tzvetan Todorov (2003, p. 96) afirma:

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum.

Com efeito: “As personagens dessa segunda história, a história do inquérito, não agem, descobrem. Nada lhes pode acontecer: uma regra do gênero postula a imunidade do detetive” (Todorov, 2003). Além disso,

Essa segunda história, a história do inquérito, goza pois de um estatuto todo particular. Não é por acaso que ela é frequentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece explicitamente estar escrevendo um livro: ela consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito. A primeira história ignora totalmente o livro, isto é, ela nunca se confessa livresca (nenhum autor de romances policiais poderia permitir-se indicar ele mesmo o caráter imaginário da história, como acontece na literatura). Em compensação, a segunda história deve não só levar em conta a realidade do livro, mas ela é precisamente a história desse livro (pp. 96-7).

Os apontamentos de Tzvetan Todorov corroboram um aspecto da fórmula da narrativa policial que chama a atenção: o herói reconstitui a história do crime. Como no folhetim, a atenção do leitor é mantida por meio da curiosidade: ele costuma se filiar ao ponto de vista do herói: aquele aceita as hipóteses deste, que nem sempre estão corretas, o que causa surpresa no desfecho. É o suspense que alimenta a curiosidade. Esta prende o leitor tanto quanto o medo.

Coadunam-se as observações de Todorov com uma visão segundo a qual o ato criminoso “é agora um jogo para cérebros privilegiados — seja o do criminoso, seja o do detetive” (SODRÉ, 1978, p. 113). A isso se acrescenta que

O importante a se destacar é que, colocado sob o primado da Estética, o crime deixa de ser assunto tratado a partir de fontes populares. Isto é, troca o cordel pela literatura de massa, produzida pela indústria cultural nascente. Na literatura de massa, o crime tem outro tipo de grandeza: a sua característica de “belas-artes”. A partir de Edgar Allan Poe, com o detetive Dupin, a narrativa policial procura demonstrar que o crime é assunto por demais complexo para que sua glória possa ser canalizada para a cultura rústico-plebeia das camadas baixas da população (SODRÉ, 1978, p. 113).

Isso resume a já mencionada passagem da literatura popular do Antigo Regime à literatura de massa nascida da indústria cultural, que também atinge uma parcela mais segmentada de leitores. As informações acima também falam da apropriação de um gênero popular, como diz Walter Benjamin: “Frequentemente, a arte dita popular não é senão a retomada de um bem cultural apropriado pela classe dominante, uma forma em decadência que se renova em uma comunidade mais ampla” (1991, p. 130, *apud* MATOS, 2010, p. 117). Essa afirmação de Benjamin e o fato de que a moderna literatura de massa (que, como ficou dito, atinge parcelas mais cultas da população) se serve da literatura popular do Antigo Regime sem manter cento por cento a aversão do povo bom e oprimido pela polícia são a mão e a luva: a narrativa sobre crime agora reproduz o discurso ideológico da classe dominante, discurso segundo o qual o criminoso é identificado com o monstro e na massa de habitantes da cidade pode se esconder o mal.

Quanto ao prazer estético cerebral, ele é, dentro da noção de gênero, o que o romance policial tenta despertar ou produzir. Trata-se de um prazer e de um gosto estéticos pertencentes ao sujeito cartesiano, vinculado à valorização de ciências que sirvam como instrumentos de precisão, como no Absolutismo e no Iluminismo, marcados pelo uso da moeda e pela razão matemática, que passa a ser mais enfática a partir do século XVII europeu

(MATOS, 2010, p. 86), o século da fundação do Banco da Inglaterra (VERÍSSIMO, 1996, p. 30).

O romance policial é marcado pela ciência do século XIX, em que Alphonse Bertillon desenvolve a antropometria. Também comparecem a fisiognomonia e a frenologia. Estas pretendiam explicar o caráter e o intelecto do indivíduo pela forma do crânio e dos traços somáticos (SODRÉ, 1978, p. 112). A fisiognomonia, inventada por Johann Lavater, pode ter influenciado Bram Stoker em *Drácula*, romance em que o vilão homônimo pode ter o corpo decifrado e identificado como personificação de todas as características físicas e psicológicas abominadas pela mentalidade vitoriana.

Sendo o enigma inicial, o crime é a motivação do detetive, que “atualiza — através de sua atividade de preenchimento do vazio entre um acontecimento (o crime) e sua causa — a antiquíssima figura do decifrador de enigmas (Édipo)” (SODRÉ, 1988, p. 29).

Entretanto, quando se trata da natureza das sociedades técnicas, científicas e dadas ao consumo, nas quais o ser humano é eletrificado e mecanizado ao mesmo tempo em que nele há muitos fluxos e intensidades sem um claro limite entre o corpo humano e as máquinas, admite-se que na contramão do *cogito* cartesiano está o ciborgue, cujas “ações não retroagem a nenhuma interioridade ou racionalidade” (MATOS, 2010, p. 96). “Essa realidade se refere ao término de uma época — a do *cogito* cartesiano” (MATOS, 2010, p. 96). Por outro lado, a razão “se encarrega de combater as ‘trevas do obscurantismo’ na ciência, na moral, na política, ordenando natureza, sociedade e história até lhes conferir demarcações e determinações, combatendo a barbárie para criar um cosmos” (MATOS, 2010, p. 96). Há, portanto, um contraste entre o automatismo de uma massa de habitantes da pólis, que se comportariam como soldados obedientes e desprovidos de raciocínio sem nenhum compromisso com a natureza, como “descendentes diretos da aliança entre militarismo e capitalismo” (MATOS, 2010, p. 86), e o indivíduo que ainda é capaz de exercer a faculdade da razão.

As considerações de Olgária Matos vão ao encontro da afirmativa de que

Demonstra também o romance policial que, graças à **onipotência da razão científica**, não pode haver crime perfeito, logo ilegalismo sem punição. Na ficção romanesca, o crime não poderia mais compensar, já que a ordem social concebe o delito como uma estranheza, uma anomalia, uma violação à ordem “natural” das coisas.

A literatura policial tem como principal função ideológica a demonstração da estranheza do crime. Caracterizando o criminoso como algo à parte, um ser estranho à razão natural da ordem social, o romance policial faz parte dessa pedagogia do poder que, através da diferenciação dos ilegalismos, constitui e define a delinquência (SODRÉ, 1978, p. 113, negrito nosso).



Muniz Sodré destaca que tudo isso é caucionado pela atualidade informativo-jornalística — “ora as novidades do processo judiciário, ora as descobertas científicas, que o texto se encarrega de divulgar. Poe utilizava conhecimentos de Antropologia, Arqueologia, Lógica, etc., para as deduções de Dupin” (p. 114). Esse é o método usado para investigar vestígios do criminoso, identificado com o monstro. Todo detetive de romance policial descobre ou identifica, com sua semiologia empírica, por assim dizer, os vestígios do crime, como as impressões digitais ou as pegadas, sinais fragmentários do corpo do sujeito procurado. Com efeito:

Vemos o estrago que o monstro causa, os restos materiais (as pegadas do yeti através da neve tibetana, os ossos do gigante extraviados em um rochoso precipício), mas o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar. Não importa quantas vezes o Rei Artur tenha matado o ogro do Monte Saint Michel, o monstro reaparecerá em outra crônica heroica, legando à Idade Média uma abundância de *morte d'Arthurs*. [...] A ansiedade que se condensa como vapor verde, adquirindo a forma de vampiro, pode ser temporariamente dispersada, mas o regressante — por definição — regressa. E, assim, o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar (COHEN, 2000, pp. 27-8).

O monstro em forma de criminoso é mais antigo do que qualquer detetive, que está sempre no rastro do monstro, isto é: do criminoso, pois, conforme o que já foi apresentado, a narrativa policial é constituída por duas histórias: a do crime e a da sua reconstituição por parte do detetive. É que o tema do detetive surge apenas em 1828 com o romance *Pelham: or the adventures of a gentleman*, de Edward Lytton Bulwer. Nesse livro, “pela primeira vez na ficção inglesa, o verdadeiro herói do romance é um detetive” (SODRÉ, 1978, p. 110). Entretanto, a palavra *detetive* só aparece pela primeira vez em 1843, com a formação de *The Detective Police*, um grupo de homens formado no interior da polícia inglesa. É a partir daí que o exercício da razão e os dotes intelectuais começam a definir tanto o criminoso como o detetive, como ocorre no romance *Eugene Aram*, do supracitado ficcionista inglês. Segundo William Makepeace Thackeray, “Como Eugene Aram, embora ladrão, mentiroso e assassino, por ser intelectual, esteve entre os mais nobres da Humanidade” (MURCH, 1968, p. 39, *apud* SODRÉ, 1978, p. 110).

Esse racionalismo pode ser encontrado em

James Fenimore Cooper, autor de o *Último dos Moicanos* (1826), *Os Pioneiros* (1823) e outros romances de sucesso. Cooper procura demonstrar a “naturalidade” da razão entre os índios, exaltando em suas narrativas a capacidade do pele-vermelha em seguir pistas (*clues*). Nesta tarefa, nenhum detalhe é insignificante para

o índio. Esta lição seria plenamente incorporada pelo detetive da história policial em todas as latitudes (SODRÉ, 1978, p. 110).

Outra evidência da racionalidade do assassinato se encontra na fala do personagem Justino, do conto “Dentro da Noite”, de João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto). Ocorre que Justino, depois de escutar de seu amigo Rodolfo que este tinha a tara sádica de enterrar alfinetes no braço da noiva, declara:

— Caso muito interessante, Rodolfo. Não há dúvida de que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Tereza não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? É mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marquês de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação **intelectual** do assassinato. É um Jack hipercivilizado, contenta-se em enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes. (RIO, 1990, p. 18, negrito nosso).

Eugène François Vidocq, com suas *Mémoires* (1828), por seu conhecimento do mundo do crime (primeiro como marginal, depois como fundador da *Sûrete*, a Polícia Científica), torna-se o grande modelo de detetive da ficção tanto para Balzac, autor de *Le Père Goriot*, *les Illusions perdues*, em que aparece o personagem Vautrin, como para Edgar Allan Poe, criador do detetive Auguste Dupin. Ao prazer estético gerado pelo gosto pela atividade intelectual em forma de investigação soma-se que a relevância de Vidocq está em que “a sua crônica [...] assinala o instante em que a delinquência é investida pelo poder, isto é, o momento em que a delinquência é separada de outros ilegalismos [...]” (SODRÉ, 1978, p. 111), o que representa uma mediação da passagem entre o ódio e a admiração pela atividade policial, já que naquele tempo o povo ainda admirava os pequenos delinquentes (geralmente ladrões), “mas ao mesmo tempo começava a dividir este sentimento com os representantes da lei” (SODRÉ, 1978 ). É graças a ele, contudo, que o crime se torna objeto de investigação científica, de elucidação racional. Por outro lado, manteve-se certa ambiguidade de sentimentos na França, onde se escreveram narrativas a partir do ponto de vista do ladrão ou do malfeitor, apresentado como um herói elegante e cavalheiresco, como Arsène Lupin, personagem de Maurice Leblanc, uma vez que com ele não se sabe onde acaba o ladrão e onde começa o detetive. De acordo com Muniz Sodré (1988, p. 36), é um *dandy* situado de modo a oscilar entre a marginalidade e a justiça.

Trata-se de atributos que surgiram a partir da conjuntura ideológica em que o crime passou a despertar interesse estético. Foi o caso de Daniel Defoe (1659-1731), que escreveu dois livros sobre o bandido Jack Sheppard e outros marginais (SODRÉ, 1978, p. 109).

“Do ponto de vista da Estética”, declara Muniz Sodré (1978, p. 113), “o condenável no crime seria seu excessivo compromisso com o grotesco, veículo de fraquezas e feiuras para o *eu*”. Por sua vez,

O grotesco é um olhar acusador que penetra as estruturas até um ponto em que descobre a sua fealdade, a sua aspereza. A essa altura, o real antes tido como belo pode começar a fazer caretas, o pesadelo pode tomar o lugar do sonho. Uma máscara negra, um monstro gótico, obras de profunda inspiração artística, podem situar-se na categoria do grotesco (SODRÉ, 1980, pp. 72-3).

No prefácio feito por Victor Hugo ao texto de *Cromwell* (s. d., pp. 24-9), o sublime, uma categoria que representava a alma livre de impurezas graças à moral cristã, fica ao lado da beleza, ao passo que o grotesco seria sua antítese, de modo que neste ficam as paixões, os vícios e os crimes. O sublime e o grotesco, a alma e o corpo, as fantasias e as paixões, o etéreo e o carnal estariam misturados no drama, arte da modernidade (pp. 41-5), sendo “o grotesco uma das supremas belezas do drama” (p. 45), não por conveniência, mas por necessidade, do que são exemplos Ricardo II e Mefistófeles, Fígaro e D. Juan, estes dois últimos velados pela graça e pela elegância. O grotesco, porém, permanece no campo do carnal, considerado baixo pela mentalidade cristã, de forma que, nessa perspectiva, o romance policial procura afirmar a superação do grotesco do ilegalismo com a força “sublime” da razão; destarte, pela força da análise e da reflexão, há uma passagem das formas mais “baixas”, como o crime popular, narrado pelo cordel, às formas mais “elevadas”, como o crime cerebral (SODRÉ, 1978, p. 113).

Esses contrastes entre o grotesco e o sublime são exclusivos de Victor Hugo. Para além deles, a diferença entre o grotesco e o sublime pode ser identificada com a que existe entre o terror e o horror, uma vez que

David Punter (1996) demonstra a importância do tratado de Burke a respeito do sublime pelo fato de ali haver a primeira tentativa de se estabelecer a conexão entre o sublime e o terror. Decorre daí a influência do escrito de Burke sobre a obra de Radcliffe, que soube colocar em prática nos seus romances aquilo que ele havia sistematizado.

O sentimento de terror despertado em uma personagem pode, por extensão, também ser despertado no leitor. Tome-se, por exemplo, a descrição de uma personagem sendo perseguida em meio a uma paisagem, cortada por serras escarpadas e nevadas, contendo abismos imensuráveis. A grandeza do lugar gera nessa personagem um sentimento de incerteza, de terror, há uma expansão dos sentidos dela face ao ambiente, aliado ao nervosismo da perseguição. Um sentimento análogo ao vivido pela personagem pode também ser despertado no leitor, dentro do pacto emocional que este faz com a leitura (MENON, 2007, p. 47).

Já o horror, “ligado a um outro tipo de estado emocional” (MENON, 2007, p. 47),

Tende a retrair ou até aniquilar a faculdade humana diante do objeto do qual é emanado. Uma cena como a que se encontra em *The Monk*, em que a noviça Agnes, após descobrir-se grávida, encerra-se com a ajuda de Ambrósio em uma imunda cripta nas profundidades do convento, onde seu bebê nasce, morre e apodrece em seus braços, certamente não desperta um sentimento de expansão, mas sim de contração e pavor. As imagens ligadas ao horror estão sempre associadas ao monstruoso, ao grotesco, à putrefação, a cadáveres gélidos e outras mais que, geralmente, causam repugnância (MENON, 2007, p. 48).

Em última análise, o medo em forma de horror no romance policial é o medo da morte não natural. A interrupção da vida pelo crime, pelo assassinato, é um dos temas da narrativa policial. Contudo, em sua acepção mais ampla, a morte ainda guarda uma relação com o racional. No dizer de Maurice Blanchot,

a morte fala em mim. Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpele aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela **reside a condição de todo entendimento**. [...] **Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada** (2011, p. 332, negritos nossos).

A título de ilustração do caráter racionalista da ficção detetivesca, será transcrita, a seguir, uma passagem do conto “Os assassinatos na Rua Morgue” (2017, p. 118-9, negrito nosso), de Edgar Allan Poe, em que o narrador disserta sobre o prazer cerebral do jogo de damas, por ele considerado melhor para o exercício do intelecto do que o xadrez, já que este é de uma “frivolidade elaborada”, ao passo que naquele “os poderes supremos do intelecto reflexivo são empregados de maneira mais indubitável e útil”. No xadrez,

Uma vez que os movimentos possíveis não são apenas infinitos como intrincados, as chances de distração são multiplicadas; e, em nove casos entre dez, o vencedor é o jogador mais concentrado, e não o mais inteligente. No jogo de damas, ao contrário, onde os movimentos são únicos e possuem pouca variação, as probabilidades de descuido são menores e, com o uso estrito da atenção sendo comparativamente menos importante, obtém mais vantagens o jogador que possui inteligência superior. Para ser menos abstrato — vamos imaginar um jogo de damas que tenha suas peças reduzidas a quatro reis e onde, é claro, não se pode esperar distração alguma. É óbvio que aqui a vitória pode ser decidida (estando os jogadores em igualdade de condições) apenas por um movimento muito raro, resultado de considerável esforço intelectual. Privado de recursos simples, o analista lança-se no espírito de seu oponente, identificando-se com ele, e diversas vezes vislumbra os métodos (muitas vezes de absurda simplicidade) pelos quais pode induzi-lo ao erro ou ao cálculo precipitado.

O uíste [*jogo de cartas de duas duplas*] foi há muito notado por sua influência sobre o que se chama poder de cálculo, e sabe-se que **homens de intelecto elevadíssimo extraem dele inenarrável prazer**, considerando o xadrez frívolo. Sem dúvida, jogo algum exercita tanto a faculdade analítica [...].

As narrativas policiais continuaram a se pautar pelo racionalismo, como o romance policial inglês do fim do século XIX. Marcado pelo *ethos* vitoriano, foi encorajado por descobertas da química, bacteriologia e medicina, a par das quais estava o escritor Arthur Conan Doyle (1859-1930), que em 1897 criou o célebre detetive Sherlock Holmes com a novela *Um estudo em vermelho*. O autor lera Poe, Gaboriau e outros ficcionistas famosos de detecção e crime. Sherlock Holmes reunia todas as conquistas da narrativa policial: “o rastreamento de pistas, o cerebralismo de Dupin, os disfarces de Rocambole, a força física e os dotes pugilísticos de Vidocq” (SODRÉ, 1978, p. 114). A popularidade de Holmes foi alcançada por Raffles, personagem criado por E. W. Hornung (1866-1821) e por Arsène Lupin, personagem criado em 1907 por Maurice Leblanc (1864-1941), que lia Hornung e Doyle. Padre Brown, de G. K. Chesterson, é outro detetive célebre. Toda a popularidade assinalava a consolidação do gênero e do jogo analítico. “O uso da lógica de Doyle”, diz Mary Ellen Snodgrass em sua *Encyclopedia of Gothic Literature* (2005, p. XV), “combinava com o nascimento de Sherlock Holmes [...], cujo conhecimento de exotismo mundial e motivação criminosa fascinava uma enorme base de fãs em ambos os lados do Atlântico”<sup>2</sup>. Para Antonio Cândido (2014, pp. 27-49), a recepção proporcionada pelas modernas técnicas de comunicação (rádio, televisão) desperta o interesse do público pela personalidade que criou a obra, de modo que surgem clubes de admiradores. Conan Doyle teve de prolongar a vida de Sherlock Holmes para satisfazer as exigências do público, que é uma massa informe e anônima, posto que é composta por milhares ou milhões de desconhecidos de uma sociedade capitalista, globalizada, complexa e estratificada.

Referindo-se ao artigo intitulado “Conan Doyle e o êxito do romance policial”, escrito por Aldo Sorani e publicado em agosto de 1930 no periódico *Pégaso*, Antonio Gramsci afirma ser o escrito

notável para a análise deste gênero de literatura e para a determinação das diversas especificações que ela teve até agora. Ao falar de Chesterton e da série de novelas do padre Brown, Sorani não leva em conta dois elementos culturais que me parecem, não obstante, essenciais: a) não se refere à atmosfera caricatural que se manifesta particularmente no volume *A inocência do padre Brown*, atmosfera que, aliás, é o elemento artístico que eleva a novela policial de Chesterton quando a expressão (o que nem sempre é o caso) é perfeitamente realizada; b) não se refere ao fato de que as novelas do padre Brown são “apologéticas” do catolicismo e do clero romano, educado para conhecer todas as manifestações da alma humana graças ao exercício da confissão e à função de guia espiritual e de intermediário entre o homem e a divindade, em oposição ao “cientificismo” e à **psicologia positivista** do

<sup>2</sup> Tradução do autor deste trabalho. No texto de partida, lê-se isto: “Doyle’s command of logic suited the birth of Sherlock Holmes, one of the world’s most revered fictional sleuths, whose knowledge of world exotica and criminal motivation wowed a huge fan base on both sides of the Atlantic”.

protestante Conan Doyle. Sorani, em seu artigo, refere-se às diversas tentativas, particularmente anglo-saxônicas e de maior significação literária, visando a aperfeiçoar tecnicamente o romance policial. O arquétipo fundamental é Sherlock Holmes, com suas **duas características fundamentais: de cientista e de psicólogo**; busca-se aperfeiçoar uma ou outra característica, ou as duas conjuntamente. Chesterton insistiu precisamente sobre o jogo das induções e deduções no padre Brown, mas parece-me que exagerou ainda em sua tendência na criação do tipo do poeta-policial Gabriel Gale (1968, pp. 119-20, negritos nossos).

É interessante notar que dos dois detetives o mais famoso é o mais científico e menos religioso (ou pelo menos não católico, já que Conan Doyle era protestante); é o que emprega a psicologia com base no Positivismo, e não o que aparece nas histórias do padre, educado, como o restante do clero, para exercer a função de guia espiritual, função que, aliás, é incompatível com um mundo marcado pela descrença positivista na fé religiosa e na transcendência da consciência após a morte (apesar de ao Positivismo ter sido dedicada uma igreja).

Por volta de 1920, o romance policial entra na Era de Ouro, em que os autores demonstram raciocínios baseados na Psicologia, na Física e na Sociologia. Essa é a era de Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Philip Mac Donald, S. S. Van Dine e outros. No final dos anos 1920, nos E. U. A., o romance policial apresenta violência e realismo condicionados pela atmosfera das perturbações econômicas e da corrupção. Nesses romances, o detetive termina a aventura com sentimento de derrota, de modo que não se trata apenas de descobrir o criminoso, mas também de saber se é possível fazer justiça ou restaurar a ética. “Mais do que uma história de detecção, este tipo de narrativa é uma história de emoção e suspense (*thriller-story*)” (SODRÉ, 1978, p. 115), linha em que se destacaram Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Erle Gardner, James Hedley Chase.

Contudo, em conformidade com Thomas Narcejac (1975, p. 70, *apud* SODRÉ, 1978, p. 117), o jogo ideológico do romance policial é sempre o mesmo: ele resolve imaginariamente os conflitos com os quais lida o aparelho policial e judiciário em suas práticas de repressão ou prevenção. Tal jogo também é calcado em que o gênero policial é motivado pelo medo ou pela angústia da perda da identidade causada pela ameaça do crime dentro do aparelho ideológico da indústria cultural, que determina a narrativa policial enquanto gênero de literatura de massa, gênero cujas leis podem ser definidas nos termos seguintes:

1.º — Deve haver, entre o medo e o raciocínio, um equilíbrio dosado de tal forma que a um máximo de espanto corresponda sempre um máximo de clareza lógica.

2.º — O herói da aventura não só deve ser simpático, mas também impor-se ao leitor de tal forma que este lhe delegue a tarefa de pensar (nunca me cansarei de repetir que o romance policial deve ser lido como qualquer outro romance).

3.º — É preciso que os enigmas propostos ao detetive sejam ao mesmo tempo difíceis provas de sua capacidade (em outras palavras: o romance policial se construirá como um romance).

4.º — O estilo do romance policial deverá valorizar situações dramáticas (em outras palavras: o romance policial se escreverá como um romance).

Em resumo, **o romance policial será o poema do medo**. Será um *thriller* controlado, cuidadosamente organizado e delicadamente aterrador, graças a uma refinada progressão lógica (NARCEJAC, 1975, p. 70, *apud* SODRÉ, 1978, p. 116-7, negrito deste trabalho).

A essa luta do aparelho judicial contra o crime (isto é: à *mimesis* de tal luta) pode-se acrescentar o vislumbre de um atributo do classicismo, em que, “com efeito, os padrões ideais que norteiam o ato criador implicam quase sempre uma vitória da ordem e da medida sobre o demasiado e o aberrante” (CÂNDIDO, 1952, p. 5).

Além da questão sociológica, há a questão moral, possível graças à análise psicológica, em relação ao crime. Este é motivado por desejo de vingança em *O Conde de Monte de Cristo*, romance cujo protagonista, Edmonde Dantès, conquanto não seja um policial, é, além de vítima de uma falsa acusação, um vingador “justiceiro” e também, para usar a expressão de Antonio Cândido, “um vingador científico” (1952, p. 12), já que no romance “a principal arma da vingança é o saber” (SODRÉ, 1978, p. 81). Depois de fugir da cela, enriquece e decide vingar-se. Por isso, embora haja “vários poemas da vingança”, “*O Conde de Monte Cristo* é [...] seu Tratado por excelência. Pela primeira vez na literatura, a longa preparação intelectual [...], entronizada pela vitória da burguesia como ideal da conduta [...], aparece [...] referida ao ato primitivo e simples de vingar” (CÂNDIDO, 1952, p. 10). Antonio Cândido acrescenta uma informação: “A vingança foi a possibilidade de verificar a complexidade do homem e da sociedade, circulando de alto a baixo na escala social. Vingança estreitamente ligada a perseguição e a mistério — que podem aliás, por si, desempenhar a função investigadora” (p. 8). O protagonista rastreia informação de seus desafetos em busca de vingança, que está vinculada ao estratos sociais.

Sendo um gênero consagrado pelo gosto burguês, nele é como uma luva que cai o tema da vingança, por que ela “é a quintessência do individualismo; o individualismo foi e continua de certo modo querendo ser o eixo da moral burguesa” (CÂNDIDO, 1952, p. 4). Quanto à função investigadora, não é por acaso que, no dizer de Antonio Gramsci (1968, p. 117), ao romance policial “liga-se também o romance *Conde de Monte-Cristo*”.

No Brasil, o mercado editorial se rendeu à venda de traduções de narrativas policiais. É o que revela Lia Wyler (2003, p. 112) no sugestivo capítulo “A tradução-indústria”, que faz parte de *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Palavras dela:

Mesmo editoras sólidas como a José Olympio, que se especializara em autores brasileiros, acabaram por se render ao mercado de aventuras, suspense e romance traduzidos no fim da década de 1930: “É lamentável dizermos; porém, o gênero policial é o que tem procura certa. Vamos, pois seguir a tendência, iniciando a nossa série policial ainda em princípios de 38.”

Contudo, o Brasil não se limitou às traduções: são autores do gênero Coelho Neto, Viriato Correa, Rubem Fonseca e Luís Lopes Coelho. Este “impôs-se como autor de boas narrativas policiais”, enquanto Rubem Fonseca “brindou os aficcionados com um excelente romance: *A grande arte*” (SODRÉ, 1988, p. 35).

## 1.2 O Gótico, o Gótico literário e a narrativa policial

Vale ressaltar que “é Ann Radcliffe quem liga o romance gótico à atmosfera ‘policial’ em *The romance of the forest*, explicando fatos misteriosos através da técnica ‘Holmes/Watson’, isto é, um investigador secundado por um alterego” (SODRÉ, 1978, p. 109). De acordo com Muniz Sodré (1978, p. 109), Horace Walpole leu *Le Voyage et les aventures des trois princes de Serendip*, de Chevalier de Mailly. Trata-se de um livro de histórias de origem árabe, que foi “a fonte provável das incursões detetivescas de Voltaire no *Zadig* (1750)” (SODRÉ, 1978). “O trabalho de Mailly”, declara Muniz Sodré, “foi lido também na Inglaterra por Horace Walpole — autor do famoso romance gótico *O Castelo de Otranto* (1764) —, que cunhou a palavra *Serendipity* para designar a maneira de raciocinar analiticamente”.

Julio Jeha, por sua vez, destaca, no resumo do seu artigo intitulado “As ligações criminais do Gótico”, que “Gótico e ficção de crime se encontram unidos desde a origem e apenas o **racionalismo** de críticos modernistas os separou no século XX” (2014, p. 1, negrito nosso). Também afirma o autor no mesmo artigo (2014, p. 2, negritos nossos):

O Gótico, seja em forma de ficção ou filme, seja o original (em termos históricos) ou as suas **manifestações mais tardias**, se dá geralmente num espaço confinado, onde um segredo do passado ameaça a integridade física ou psicológica das



personagens. A ameaça pode assumir a forma de fantasmas ou monstros que invadem esse espaço para **manifestar crimes que não podem mais ficar ocultos**.

Em *The Cambridge Companion to the Gothic Fiction* (HOGLE, 2002, p. XXI), a cronologia da ficção gótica aponta que *A Pedra da Lua* (1868), de Wilkie Collins, é de caráter gótico e policial: no quadro sinóptico estabelecido pelo *Companion*, diz-se que o texto de Collins dá contornos de Gótico na história de detetive e vice-versa.<sup>3</sup> Na mesma cronologia, é dito que em 1856 (antes da publicação de *A Pedra da Lua*, portanto), W. M. Reynolds começa sua narrativa carregada de gótico, *Os Mistérios de Londres*, baseada nos *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue (1842-1843); o “Gótico urbano” fica assim plenamente estabelecido.<sup>4</sup> O quadro sinóptico da ficção gótica também informa que, em 1881, Markus Clarke publica um romance australiano intitulado *O Mistério do Major Molineaux*<sup>5</sup> (HOGLE, 2002, p. XXII).

Resta, contudo, uma inquietação: Se o Gótico literário é integrado pela temática do sobrenatural por ser formado por histórias de fantasmas em cenários de assombração de modo a despertar medo dentro do pacto ficcional, como é possível que haja uma ligação entre ele e o realismo cientificista da prosa de ficção policial? Parece que Álvaro Lins fornece uma resposta:

Outra condição para a excelência do romance policial é a estrutura psicológica da raça ou do povo. Nos povos com a tendência para a clareza e a transparência, como os latinos, o romance policial não encontra o seu ambiente propício. Ele é o produto de uma sociedade humana impregnada da força do mistério da morte e capaz de acreditar em fantasmas e casas mal-assombradas, gostando das coisas terríveis e apavorantes, dispondo ao mesmo tempo da fantasia e do cálculo. Pois o romance policial é todo ele uma consequência das faculdades de imaginação ilimitada e lógica objetiva, aplicadas em operação conjunta no processo de construção ficcionista (s. d., p. 15).

É preciso discordar da concepção determinista segundo a qual o romance policial não encontra um ambiente propício em países latinos, mas é aceitável que com a fantasia seja identificado o trabalho da imaginação, sem o qual não há formulação de hipóteses por parte do detetive nem descoberta. E, malgrado o fato de Álvaro Lins dizer que para o romance policial não são propícios os ambientes cujos povos são dados à clareza, do ponto de vista da investigação edipiana é justamente a clareza da investigação que vence as trevas do crime.

<sup>3</sup> Palavras do texto em inglês: “Collins publishes *The Moonstone*, shading the Gothic into the detective story and vice versa”.

<sup>4</sup> “Britain’s W. M. Reynolds begins his Gothic-laden narrative *The Mysteries of London* (serialized until 1856), based on Eugène Sue’s *Mysteries of Paris* (1842–43); the ‘Urban Gothic’ thus fully established”.

<sup>5</sup> “Marcus Clarke publishes his Australian Gothic novella, *The Mystery of Major Molineux*”.

De acordo com Maurício Menon (2007, pp. 19-25), o termo *gótico* tem como origem a palavra *gotar*, que designava um título escandinavo conferido a heróis de guerra e passou a nomear uma tribo da ilha de Gotaland, na Suécia. Segundo Menon, o termo pode significar “eleito a ser sacrificado” ou “aquele de Gotaland”. Uma fração da tribo teria ido à região que hoje corresponde à Alemanha juntamente com as tribos de Ytar e Gutar e formado os godos, unificados então pela mesma religião. A modalidade escrita da língua desse povo, criada por um bispo da tribo, seria conhecida pelo nome *gótico*.

Dividida em ostrogodos e visigodos para efeito de defesa contra os hunos, a tribo dos góticos se espalhou: os visigodos, godos nobres, passaram a viver na Transilvânia, ao passo que os ostrogodos, godos do leste, foram para a Ucrânia. “Tais povos”, escreve Maurício Menon, “viveram algum tempo dentro do Império Romano, alguns fazendo, até, parte da elite militar desse mesmo Império. A união dessa elite com a romana constituiu-se na geratriz da nobreza medieval” (2007, p. 19).

Até a invasão dos mouros, ocorrida em 711, os visigodos mantinham autonomia na Península Ibérica desde 454. Já os ostrogodos haviam se instalado na Itália, onde seu reino caiu em 553. Os ostrogodos não teriam deixado marcas permanentes na cultura europeia, mas exerceram uma função no sentido de que transmitiram as estruturas políticas que os antecederam. No dizer de Menon, é provável que dessa herança histórica as artes tenham herdado a definição de gótico.

O termo *gótico* passou a designar o estilo arquitetônico medieval do século XII, “que ocorreu paralelamente ao estilo românico” (MENON, 2007, p. 20). Surgiu primeiramente na França, razão pela qual a ele se atribuiu a noção de “à maneira francesa”. “A arquitetura e a arte góticas tiveram seu início na segunda metade da Idade Média e floresceram em formas mais criativas e enérgicas a partir do impulso focalizado da Renascença, terminando nos anos 1500” (SNODGRASS, 2005, p. 147)<sup>6</sup>. Contudo,

quando os autores renascentistas trataram de maneira desdenhosa a obra de seus predecessores, [...] tal estilo foi chamado de gótico. Os arcos ogivais, as abóbadas de nervuras e a decoração elaborada tinham uma aparência tão bárbara para os renascentistas que estes, de forma pejorativa, disseram que tal arte só pudera ter sido inventada pelos godos, daí o emprego do termo (MENON, 2007, p. 20).

Tal desdém pode ser explicado pelo fato de a arte gótica ser urbana e burguesa, ao passo que a arte românica, tão do gosto dos renascentistas, era monástica e aristocrática.

---

<sup>6</sup> Tradução do autor deste trabalho. Em inglês: “Gothic architecture and art had their beginnings in the latter half of the Middle Ages and blossomed into more creative and energetic forms from the focused drive of the Renaissance, ending in the 1500s”.

Como se sabe, a burguesia ascendente não valorizava a linhagem sanguínea, princípio maior da nobreza. Com efeito:

A ascensão do estilo gótico marca a mudança mais fundamental em toda a história da arte moderna. Os ideais estilísticos que ainda são válidos hoje — fidelidade à natureza e profundidade de sentimento, sensualidade e sensibilidade — tiveram todos origem aí (HAUSER, 2003, p. 195, *apud* MENON, 2007, p. 20).

Essa arquitetura causava um efeito muito caro ao Gótico: medo, a respeito do qual Júlio França faz as seguintes considerações (2011, p. 4):

Sigmund FREUD (1996, p. 93), em “O mal-estar na civilização”, já enumerava três possíveis fontes do sofrimento e, por extensão, do medo, no ser humano: nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução; o mundo externo, que pode voltar-se contra nós, com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e as ações e atitudes dos outros homens. Por detrás da variedade e da aleatoriedade de cada uma dessas fontes do medo, sejam de causas que se julgam naturais ou sobrenaturais, e do papel que aquilo que nos é desconhecido exerce na produção do medo, há uma ideia unificadora: a da morte, como culminância de todos os medos.

“Historicamente o medo foi e ainda é utilizado enquanto mecanismo de coação, de doutrinação e de controle” (MENON, 2007, p. 10). A Igreja, assim como o Estado, fomentava o medo por meio da crença no Inferno e em seres sobrenaturais, cuja existência era considerada como real durante a Idade Média, em que a Igreja cauterizava a razão. Não é por acaso que

A importância estrutural da abóbada com nervuras, janelas gradeadas, rendilhado, longos painéis de vidro colorido, monstruosas gárgulas esculpidas nos beirais superiores e o contraforte voador no desenho da catedral davam a impressão de maestria e sustentação. O impulso para cima mostrava uma fervorosa ansiedade de salvação entre os cristãos **aterrorizados pela possibilidade do inferno e da condenação**. Ecoando a verticalidade havia torres, pináculos estreitos e torres pequenas, detalhes notáveis que marcam as catedrais de Amiens, Chartres, Mont-Saint-Michel, Notre-Dame e Reims, as obras-primas francesas em pedra da época (SNODGRASS, 2005, p. 147, **negrito nosso**).<sup>7</sup>

Embora o estilo tenha surgido na França, onde a catedral de Notre-Dame exemplifica as características da arquitetura gótica, ele se espalhou em outros países: “Alemanha e Espanha, influenciadas pelos franceses, produziam uma exuberância nas catedrais de Colônia,

---

<sup>7</sup> Tradução do autor deste trabalho. Em inglês: “The structural importance of the ribbed groin vault, mullioned windows and tracery, long stained-glass panels, monstrous carved gargoyles on the upper eaves, and the flying buttress in cathedral design gave the impression of mastery and lift. The upward thrust depicted a fervid salvation anxiety among Christians terrorized by the possibility of hell and damnation. Echoing verticality were towers, narrow spires, and turrets, notable details that mark the cathedrals of Amiens, Chartres, Mont-Saint-Michel, Notre-Dame, and Rheims, the era’s French masterworks in stone”.

León, Santa Isabel e Ulm; a Itália criou suas próprias maravilhas de pedra nas catedrais de Florença e Milão” (LOVECRAFT, 2000, p. 24, *apud* SNODGRASS, 2005, p. 147).<sup>8</sup> Os vitrais das igrejas, cuja função didática era a de, por meio de luzes, metais preciosos e joalheria, conduzir o fiel à iluminação divina (cf. SHAVER, 1982, p. 35, *apud* MENON, 2007, p. 21), denotam outro aspecto do Gótico: o sublime.

No que concerne à Grã-Bretanha, o Gótico tem uma relação com a identidade nacional, o que só reforça sua importância para a literatura, já que o autor do primeiro romance gótico era um nobre inglês:

No século XVIII, o termo “Gótico” foi empregado em projetos diversificados de ressignificação do passado (cf. PUNTER, 1996, p. 27). Historiadores, filósofos e políticos do Reino Unido manifestavam interesse crescente pelas tribos germânicas — genericamente referidas como “godos”, daí o adjetivo derivado — e sua possível ascendência na formação da identidade nacional britânica. Construiu-se, paulatinamente, uma persuasiva “mitologia” gótica, ligada ao caráter libertário das tribos anglo-saxãs que aportaram na ilha, valorizando-se seu ódio à tirania e ao escravismo e sua oposição ao imperialismo estrangeiro representado pela invasão normanda de 1066. Na construção desse passado mitológico, privilegiavam-se as fontes históricas que apresentavam os godos como um povo virtuoso, organizado em um sistema de governo avançado (cf. CLERY & MILES, 2000, p. 48). A idealização de um passado de ouro “gótico” — aqui no sentido estrito de adjetivo pátrio, relacionado aos godos — pode ser observada em narrativas lendárias como as de Robin Hood, herói que encarnava os ideais da rebelião anglo-saxã contra a tirania normanda (FRANÇA, 2016, p. 2494).

A ficção gótica reuniu elementos que já se faziam presentes em tragédias de Shakespeare, como *Hamlet*. Segundo alguns estudiosos, como Dale Townshend (2012, p. 38), o bardo inglês pode ter sido um dos precursores do Gótico literário, em que o medo é fonte de prazer estético sem que, graças ao pacto ficcional, o leitor tenha de experimentar o perigo real, apesar de os sentidos levarem à sua consciência as representações de medos reais e imaginários que despertam o medo e provocam a catarse. Entretanto, o gênero só surgiu a partir da publicação do primeiro romance gótico, *O Castelo de Otranto*, como explica Ariovaldo José Vidal no texto de apresentação da tradução brasileira (1994, pp. 4-5):

Por volta da metade do século XVIII, o aristocrata inglês Horace Walpole (1717-1797) criou um gênero novo de ficção, que se estenderia muito além das fronteiras de seu país e de seu tempo: o romance gótico. Como todo novo gênero, suas raízes estavam espalhadas pela história literária e social, esperando que alguém as recolhesse e criasse a nova forma. E com Walpole não foi diferente: a narrativa que criou levou ao extremo as fantasias e os terrores que, desde tempos imemoriais, vêm tirando o sono de leitores e ouvintes.

---

<sup>8</sup> Em inglês: “Germany and Spain, influenced by the French, produced a like flamboyance at Cologne, León, St. Elizabeth’s, and Ulm cathedrals; Italy created its own stone marvels in the cathedrals at Florence and Milan”.

O romance gótico é uma espécie de patriarca, forma inaugural do que hoje conhecemos genericamente como história sobrenatural ou de terror. É certo que o gótico, como muitos outros gêneros, conheceu os primeiros cultivadores, logo em seguida, um momento de apogeu, para finalmente transformar-se ou se desdobrar em outras formas literárias, que, no entanto, guardam, mesmo após tantos anos, traços do velho estilo. E o iniciador dessa linhagem é o romance de Walpole, *O Castelo de Otranto* (1764) [...].

A fórmula do romance gótico foi criada por Walpole. Tzvetan Todorov (2017, p. 12) discorre a respeito da ruptura e da tradição de um gênero, que só surge a partir da percepção de outros gêneros: “O discurso literário se produz e se desenvolve segundo estruturas que só pode realmente transgredir porque as encontra, ainda hoje, no campo de sua linguagem e de sua escritura”. (Figures II, p. 15). Para que haja transgressão, é preciso que a norma seja perceptível”.<sup>9</sup>

O próprio Horace Walpole comenta a sua criação: Com medo da possível rejeição por parte do público, não assumiu a autoria do “texto de partida” de *O Castelo de Otranto*, uma vez que no prefácio da primeira edição ele se passa por tradutor de um texto que não seria seu ao dizer: “A presente obra foi descoberta na biblioteca de uma antiga família católica, no norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529. Não consta quanto tempo antes teria sido escrita” (WALPOLE, 1994, p. 26). No prefácio da segunda edição, contudo, revela a farsa:

O modo favorável com que esta pequena obra foi recebida pelo público exige que o autor dê algumas explicações sobre sua composição. Antes, porém, de expor tais motivos, é conveniente que peça desculpas a seus leitores por lhes ter apresentado sua obra sob a figura emprestada de um tradutor. Como a insegurança quanto a seus próprios talentos e originalidade de sua tentativa foram as únicas razões para que assumisse tal disfarce, o autor acredita que isso ainda possa ser desculpável. Entregou sua empreitada ao julgamento imparcial do público, determinado a deixá-la perecer na obscuridade, caso reprovada; não pensava revelar tal segredo, até que juízes mais habilitados lhe garantissem que podia assumir sua autoria sem corar (WALPOLE, 1994).

A ser verdade a existência do reducionismo que identifica o conceito de *ekphrasis* com a descrição pura e simples de seres, objetos e acontecimentos, conforme Álvaro Gomes (2015, p. 20), esse conceito, ainda que reducionista, dá conta de explicar o quão cara é a arquitetura ao Gótico literário e ao seu cronotopo (tempo e espaço descritos na narrativa), como no caso do conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe. A casa era uma mansão sombria cuja demonição antiquada “parecia abarcar, na mente dos aldeões que a empregavam, tanto a família quanto a mansão” (POE, 2017, p. 55). Trata-se de uma história cujo enredo gira em

<sup>9</sup> Todorov cita Gerard Genette, Paris, Seuil, 1969.

torno de uma família aristocrática decadente em um mundo burguês e sem descendentes, cujos únicos herdeiros, Roderick Usher e a irmã, morrem, fato sucedido imediatamente pelo desabamento da mansão, cujos donos viviam sob o signo da ruína, como se ela fosse um personagem também. Castelos da Idade Média, em cuja segunda metade começou a arquitetura gótica (SNODGRASS, 2005, p. 147), e mansões senhoriais tornaram-se cenários góticos por excelência. O próprio cenário de *O Castelo de Otranto*, com suas passagens secretas, e o castelo do Conde Drácula exemplificam a importância do *locus horribilis* em forma de lugar arcaico, ainda que, com o desenvolvimento do Gótico literário, esse tipo de *locus* tenha se esgarçado em outros tipos. Segundo afirma Anne Williams (1996, p. 39), em *The Gothic Quest* (1938) Montague Summers afirmou serem os castelos os verdadeiros protagonistas do Gótico original.

No que concerne à relação entre *Otranto* e o gênero policial, sendo este, como ficou dito no início desta seção, vinculado ao Gótico literário, é necessário repetir o fato de que Walpole cunhou o termo *Serendipity*, derivado de *Serendip*, termo que faz parte de uma narrativa lida por ele e que inspirou o referido neologismo, usado para designar o que se identifica com o *modus operandi* do herói das narrativas policiais: o modo de raciocinar analiticamente. No entanto, os elementos que mais interessam a esta pesquisa são o castelo, com passagens secretas, aparições espectrais e retratos que se movem. Esse é o *locus horribilis*, em que um segredo do passado ameaça o presente: Em *O Castelo de Otranto*, Manfredo, o soberano, quer que seu filho se case com Isabela; dessa forma, seria garantida a continuidade de sua dinastia pela linhagem masculina (Manfredo tem uma filha também, chamada Matilda), o que denota o *ethos* patriarcal. O que motiva a sua ansiedade é o fato de que ele é um usurpador do castelo, cujo verdadeiro rei nunca retornou; e esse é justamente o segredo do passado que atormenta Manfredo. Para a desdita do soberano, que teme a realização de uma profecia segundo a qual ele perderá o castelo, no dia do casamento, pouco antes da cerimônia, Conrado morre ao ser esmagado por um elmo gigante. Manfredo, então, decide casar-se com Isabela (mesmo já tendo uma esposa). Uma vez que a relação entre sogro e nora é identificável com e a que existe entre pai e filha (vale lembrar que *sogro* e *nora*, em inglês, são *father in law* e *daughter in law*), o leitor de *Otranto* descobre uma história de tentativa de incesto que não foi concretizada graças à intervenção de Teodoro, um camponês de gestos curiosamente nobres. Teodoro, como se descobre no final, é o verdadeiro herdeiro de *Otranto*.

Tomado como vertente da literatura de terror/horror, que é identificada com o Gótico literário, a narrativa policial diferencia-se de *O Castelo de Otranto* e de *Drácula*, por

exemplo, por nele não haver o elemento sobrenatural (o que não impossibilita fantasmagorias do passado histórico que assombram o presente em diegeses que se coadunem com o fantástico-estranho, como será demonstrado em capítulo posterior). Sendo racional, cartesiana, não pode haver fantasmas nem outros seres sobrenaturais na narrativa detetivesca, enquanto em algumas das outras vertentes do Gótico comparece o sobrenatural (à exceção do Gótico feminino de Ann Radcliffe, em que os casos misteriosos são explicados). É que nelas há transcendência na medida em que há representações de medos reais e imaginários, como as crendices que dominaram a Idade Média e passaram a ser combatidas pelo Iluminismo, cujo alicerce foi a forte crença na razão (racionalismo). Esta se pauta pela imanência. Ainda que Walpole tenha criado um romance bem-sucedido (fez sucesso de público e passou a ser imitado, fato este que determina a inauguração de um novo gênero), considerado marco fundador do gênero romance gótico em plena Ilustração, o gênero foi um tanto marginalizado pela crítica até mesmo em países de língua inglesa, onde hoje é abundante a fortuna crítica sobre o Gótico (em contraste com a tímida e recente formulação de textos críticos sobre o Gótico na Literatura Brasileira). O racionalismo também comparece na crítica, como mostra Anne Williams (1995, pp. 1-2)<sup>10</sup>:

Os guardiões da Casa de Ficção do século XX sempre trataram o gótico como um esqueleto no armário. F. R. Leavis, um dos mais influentes detentores desse tipo, nomeou os romancistas que ocupavam os grandes salões públicos da Casa “A Grande Tradição” (1948); ele traçou sua genealogia de Austen a Eliot, James e Conrad. (Leavis pelo menos menciona o “assombroso” *Morro dos Ventos Uivantes*, mas atribui seu poder ao seu status de mutante, “um esporte”.) Embora outros críticos anglo-americanos influentes como Ian Watt e Wayne Booth estivessem menos inclinados do que Leavis a uma tal política de exclusão, na prática, eles aceitaram a suposição de que **a grande ficção é ficção realista**. O índice de *A ascensão do romance* (1957), de Ian Watt, não contém o termo “gótico”; e embora o nome de Horace Walpole apareça, ele não é evocado em sua capacidade como autor de um romance gótico. Ann Radcliffe está ausente. O índice de Booth para *The Rhetoric of Fiction [A Retórica da Ficção]* (1961; 2ª ed. 1983) também não menciona nem o gótico nem Walpole, e Radcliffe é mencionada uma vez, o que exemplifica um estilo a ser evitado.

<sup>10</sup> Em inglês: “Twentieth-century keepers of the House of Fiction have always treated Gothic as a skeleton in the closet. F. R. Leavis, one of the most influential such keepers, named the novelists occupying the House’s grand public rooms ‘The Great Tradition’ (1948); he traced their genealogy from Austen through Eliot, James, and Conrad. (Leavis at least mentions the ‘astonishing’ *Wuthering Heights*, but attributes its power to its status as a mutant, ‘a sport’.) Although other influential Anglo-American critics such as Ian Watt and Wayne Booth were less inclined than Leavis to such a politics of exclusion, in practice they accepted the assumption that great fiction is Realistic fiction.2 The index of Watt’s *Rise of the Novel* (1957) does not contain the term “Gothic”; and though Horace Walpole’s name appears, he is not evoked in his capacity as author of a Gothic novel. Ann Radcliffe is absent. Booth’s index to *The Rhetoric of Fiction* (1961; 2nd ed. 1983) also fails to mention either the Gothic or Walpole, and Radcliffe is mentioned once, exemplifying a technique to be shunned”.

De fato: em *A ascensão do romance*, Ian Watt registra um dado interessante, um dado que rebaixa o Gótico: “com raras exceções a ficção da última metade do século XVIII, embora possa ter algum interesse para o estudo da vida na época ou de várias **tendências literárias efêmeras** como o sentimentalismo ou o **terror gótico**, possui **pouco mérito intrínseco**” (1990, p. 252, negritos nossos).

Anne Williams está apontando o fato de que Ian Watt inferioriza o Gótico, como se fosse aceitável sua exclusão do cânone, embora os textos góticos, fazendo apologia contrária à tirania exercida pela nobreza (MENON, 2007, p. 23), respondessem aos anseios da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, movimentos que se voltavam contra o Antigo Regime. O soberano de *Otranto*, Manfredo, é um exemplo que representa uma aristocracia decadente e fadada à ruína (malgrado o fato de o personagem Theodoro, visto inicialmente como plebeu, ser descendente do verdadeiro rei de Otranto, o que quer dizer que era herdeiro de uma linhagem nobre). No entanto, o elemento sobrenatural permite que se entenda que as “comparações entre literaturas tendem a restringir-se a problemas externos de fontes e influência, reputação e fama” (WELLEK e WARREN, 2003, p. 49). O número de vezes em que se menciona este ou aquele autor, assim como o número de páginas dedicadas a um literato, prova que ele é mais ou menos valorizado do que outros. Autores cujos temas fossem sobrenaturais não caíam no gosto da crítica, que preferia o realismo aos fantasmas e os autores realistas às autoras, muito embora, segundo Álvaro Lins (s.d., p. 6), a realidade cotidiana da classe plebeia, na Antiguidade, fosse reservada à comédia, um gênero baixo, enquanto o sublime era reservado às tragédias e às epopeias. Isso muda um pouco na arte medieval, que mistura temas ao abordar problemas populares e comuns. “E o cotidiano realista, introduzido nos dramas e narrativas como elemento básico da arte medieval cristã, representa uma preparação para o futuro romance” (LINS, s.d., p. 7). É Shakespeare quem reserva as situações trágicas para os personagens nobres, poupando os plebeus das desgraças. No século XVII, o clacissismo francês faz o mesmo, num gesto de retrocesso, ao redescobrir os antigos do período anterior da Renascença. A situação, contudo, em algum momento se inverteu, o que pode ser explicado com a ascensão de uma classe cuja origem é a plebe. Essa classe é a burguesia, e a encenação romanesca de sua realidade diária haveria de ser aceita e vista como herdeira da nobre epopeia. Sendo assim, faz sentido que, apesar de responder aos anseios populares e burgueses em torno da queda do mundo feudal (ou da queda do que dele restava), a literatura gótica fosse marginalizada enquanto estilo de época.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> “Estilo de época é o reconhecimento estético da representação de uma posição de classe diante de conflitos ideológicos” (SODRÉ, 1978, p. 98).



Outro fator que pode ter colaborado com a visão marginalizadora do Gótico literário é o próprio medo. É o que sugere Jean Delumeau:

Por que esse silêncio prolongado sobre o papel do medo na história? Sem dúvida, devido a uma confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade. Por uma verdadeira hipocrisia, o discurso escrito e a língua falada — o primeiro influenciando a segunda — tiveram por muito tempo a tendência de camuflar as reações naturais que acompanham a tomada de consciência de um perigo por trás das falsas aparências de atitudes ruidosamente heroicas. “A palavra medo está carregada de tanta vergonha”, escreve G. Delpierre, “que a escondemos, enterramos no mais profundo de nós o medo que nos domina as entranhas” (2009, p. 14).

Se o pensamento dominante repudia o medo ou o esconde por ser vergonhoso, faz sentido que seja também considerada vergonhosa a produção artística que trabalhe justamente com ele.

Talvez a oposição entre realismo, amparado pela visão racional e científica, e sobrenatural possa ser vislumbrada em *Drácula*, narrativa em que Van Helsing, um médico e professor, emprega a razão, ainda que admita a existência do vampiro, e elogia, em consonância com a misoginia do século XIX e dissonância com o movimento feminista Nova Mulher (do mesmo século), Mina Harker, a protagonista, por ter ela “o cérebro de um homem, o cérebro que um homem deveria ter se fosse muito bem dotado pela natureza” (STOKER, 2014, p. 178), o que equivale a dizer que, embora fosse mulher, era capaz de demonstrar bastante inteligência. Em contrapartida, um romance mais antigo permite, pelo menos no excerto que será reproduzido a seguir, a constatação da falta de grandiosidade da ciência. Esse romance é *Frankenstein*, em que o personagem principal chega à universidade e descobre o desdém pelos autores ultrapassados que ele tanto lia e admirava, já que, na época das luzes e da ciência, o professor desdenhoso jamais esperaria encontrar um discípulo de tais autores medievais: Alberto Magnus e Paracelso. Esse professor do narrador-personagem, chamado M. Krempe,

afastou-se e **fez uma lista de livros que tratavam das ciências naturais**, e que ele desejava que eu adquirisse — e me dispensou depois de mencionar que, no início da semana seguinte, pretendia começar um curso de palestras sobre as ciências naturais e suas relações gerais, e que M. Waldman, outro professor da universidade, dissertaria sobre química alternando os dias com ele.

**Não voltei para casa desapontado**, pois há muito **considerava inúteis esses autores a quem o professor reprovava** com tanta determinação, mas também **não me sentia muito inclinado a estudar os livros que ele me recomendara**. **M. Krempe era um homenzinho** baixo e gordo, **com uma voz rouca e semblante repulsivo**; o aspecto do professor, portanto, não me influenciava a favor de sua

---

doutrina. Além disso, **eu tinha certo desprezo pelos usos das ciências naturais modernas. Era muito diferente quando os mestres da ciência buscavam a imortalidade e o poder; embora fúteis, essas visões eram grandiosas.** Mas agora o cenário havia mudado. A ambição do pesquisador parecia limitar-se à destruição daquelas visões sobre as quais basicamente se fundava o meu interesse pela ciência. Exigiam-me que eu trocasse **quimeras de grandeza ilimitada por realidades de pouco valor** (SHELLEY, 2016, p. 67, negritos nossos).

Os romances que se tomam como exemplos, de um modo ou de outro, acabam relativizando ou até diminuindo a ciência. Van Helsing é médico e professor, mas é obrigado a recorrer a cruxifixos, balas de prata, alho e hóstias (ou seja: é forçado a apelar à religião) com base no princípio de que Drácula é sobrenatural, e a racionalidade acaba se destacando numa mulher em tempos em que ainda reinava o *ethos* vitoriano com todo o seu patriarcalismo. No que concerne a *Frankeinstein*, o narrador-personagem revela entusiasmo por visões medievais perseguidas por autores que admirava e considera limitada a visão da ciência moderna; e, uma vez que o cientificismo parte justamente de um professor presunçoso de aspecto repulsivo, é possível até supor que Mary Shelley tenha, mesmo que inconscientemente, se vingado do cientificismo. Esse gosto pelo sobrenatural, de que são evidências os dois romances oitocentistas, confirma o modo como a crítica encarou a estética do Gótico literário. Contudo,

a poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico: **trata-se de um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias** (FRANÇA, 2016, p. 2493, negritos nossos).

Os dizeres acima vão ao encontro de um dos objetivos do *Cambridge Companion to the Gothic Fiction*: o de “explicar os motivos pelos quais a persistência do Gótico atravessa a história moderna e como e por que houve tantas mudanças e variações de modo curioso por mais de 250 anos” (HOGLE, 2002, p. 2).<sup>12</sup> Somado à concepção segundo a qual o romance policial é o poema do medo, como diz Thomas Narcejac (1975, p. 70, *apud* SODRÉ, 1978, pp. 116-7), o fato de haver contínuas reelaborações do Gótico se coaduna com a existência de suas vertentes literárias e não literárias.

Outro exemplo de reelaboração e ramificação do Gótico é o conto “Barba Azul”, que, segundo Anne Williams (1996, p. 38), proporciona exemplos de Gótico tanto em sua estrutura como em seu cenário. No dizer da autora, o conto seria uma mina a ser explorada na adaptação teatral do conto feita por George Colman no auge da moda gótica, em 1798,

<sup>12</sup> “Our objectives here are to explain the reasons for the persistence of the Gothic across modern history and how and why so many changes and variations have occurred in this curious mode over 250 years”.

embora o conto tivesse sido publicado em 1697. Tratar-se-ia de um conto que, mesmo não pertencendo à tradição gótica (ou ao Gótico tradicional), seria um caso particular entre outros de Gótico A.W. (Antes de Walpole) (Gothic B. W. (Before Walpole)).

Sublinhando que mesmo entre a crítica especializada no Gótico literário existem divergências de olhares, Menon reconhece que as semelhanças entre o Gótico e a literatura de horror e entre ele e os contos de fantasma soam mais do que as diferenças, de modo que todas essas narrativas foram colocadas no mesmo balaio, em que se enquadra quase toda narrativa que dele seja uma ramificação. No caso do romance policial, ele divide com o Gótico a literatura popular do Antigo Regime como sendo uma de suas origens, já que muitos dos temas góticos (o medo, o cruel, o sobrenatural) “se solidificam em forma de contos maravilhosos/fantásticos, em trechos de romances de cavalaria, em literatura de cordel, em poesia tumular etc.” (MENON, 2007, p. 28). Ocorre que a ficção gótica está presente na base de 4.000 novelas ou romances góticos (cf. PRIANI, s. d., *apud* MENON, 2007, p. 28) escritos entre 1770 e 1820, produções de que se perdeu mais da metade e parte considerável permaneceu em arquivos de bibliotecas sem ser reeditada, mas há fontes de seus ingredientes, entre as quais se incluem os poetas de cemitério (*graveyard poets*), que são anteriores a tais novelas e romances: o teatro shakespeariano, as novelas medievais de cavalaria e os contos da tradição oral. Estes devem ser vitais aos estudos brasileiros, posto que no Brasil o hábito de contar e ouvir histórias sobre temas assustadores é mais antigo do que o de ler tais histórias (MENON, 2007, p. 67). Além disso, “as classes subalternas vão encontrar na **literatura de cordel** — e nos chamados papéis — um excelente instrumento de mediação cultural, capaz de introduzi-las na literatura teratológica consumida pelas elites letradas” (PRIORE, 2000, p. 114, *apud* MENON, 2007, pp. 28-9, negrito da fonte). Enquanto Victor Manuel de Aguiar e Silva (1997, p. 682, *apud* MENON, 2007, p. 29) indica que o público emergente, por sua falta de educação literária, é responsável pela baixa qualidade do romance negro ou de terror, David Punter (*apud* MENON, 2007, p. 29) aponta que a literatura gótica não era popular (ligada ao povo) devido ao preço dos romances, caros demais para a maioria dos trabalhadores, de forma que a falta de acesso será minimizada apenas pelo romance-folhetim.

Ainda que se chegue a circunscrever a literatura genuinamente gótica ao período que compreende o ano da publicação de *O Castelo de Otranto*, no século XVIII, até 1820 (século XIX), ano da publicação de *Melmoth, the Wenderer*, de Charles Robert Maturin (MENON, 2007, p. 28), aceita-se aqui que o Gótico ultrapassa esse tempo e se caracteriza em suas ramificações pelo modo como emprega os ingredientes da fórmula inaugurada por Horace

Walpole, como horror e terror, grotesco e sublime, o ambiente gótico (*locus horribilis*), a presença fantasmagórica e assombrosa do passado no presente e o monstro.

Por tudo quanto se viu no decorrer das seções, identificou-se que a pedagogia do poder é inerente à narrativa policial (SODRÉ, 1978, p. 113), herdeira de dois gêneros distintos: as histórias de bandoleiros e a narrativa detetivesca. Atente-se para o grotesco, para a vilania e para o vínculo entre o romance policial e a literatura gótica, possível graças a Ann Radcliffe e ao próprio Horace Walpole, que cunhou o termo *Serendipity* (raciocínio analítico). Destaca-se o caráter racional, marcado pela imanência (em oposição à transcendência) e desprovido do elemento sobrenatural.

## 2 ELEMENTOS DO GÓTICO NO BRASIL E DA NARRATIVA POLICIAL EM ANJO DA MORTE

### 2.1 O autor e sua obra

Pedro Bandeira da Luna Filho nasceu em Santos, SP, em 9 de março de 1942. Quando criança, ficava de castigo por causa das mentiras que contava. Em 1961, mudou-se para a capital do estado, onde ingressou na Universidade de São Paulo para cursar Ciências Sociais. A profissão que escolheu sugere que cresceu numa família nuclear de classe média. A partir de 1962, suas principais atividades profissionais foram a de jornalista e editor; depois, trabalhou como publicitário, redator, diretor de criação e diretor de marketing. Paralelamente, de 1962 a 1967, fez também teatro profissional como ator, diretor, cenógrafo e com teatro de bonecos. Já deu aulas de Literatura Brasileira e Portuguesa para o Ensino Médio e pré-vestibulares. Em 1963, trabalhou em televisão como apresentador de programas para a juventude. De 1969 a 1984, protagonizou dezenas de comerciais para televisão. A partir de 1972 começou a escrever histórias para crianças, que foram publicadas em revistas de banca pelas editoras Abril, Saraiva e Rio Gráfica.

Tem 14 milhões de exemplares vendidos no mercado até 2017, além de 11,2 milhões adquiridos pelo governo federal para as bibliotecas escolares. É casado, tem filhos e netos. Foram publicados mais de cem livros seus, dentre eles destacando-se *A droga da obediência* (1984), *O fantástico mistério de Feiurinha* (1986) e *A marca de uma lágrima* (1985). É autor de *Descanse em paz, meu amor* (1995) e *Melodia Mortal* (2017), que revela intertextualidade explícita com Conan Doyle. Pedro Bandeira, que lia Monteiro Lobato na infância, também é ganhador de diversos prêmios literários.

A série *Os Karas*, cujo terceiro livro compõe o *corpus* deste capítulo, é diretamente motivada por um fato biográfico. Num paratexto autoral da primeira aventura, intitulada *A Droga da Obediência*, declara o autor: “foi a minha dor de cabeça [cefaleia de Horton] que provocou (ou inspirou) *A Droga da Obediência*” (1984, p. 135). O autor fornece detalhes:

Certa madrugada, acordado por uma crise violenta, fui para a minha mesa de trabalho esperar que passassem os 50 minutos regulamentares da dor. Lá, enquanto corriam as lágrimas também regulamentares pelo lado direito do rosto, enquanto a face direita inchava e avermelhava-se, fiquei pensando na injeção que fazia cessar

imediatamente a crise. Mas eu não possuía essa injeção, pois o laboratório, por razões comerciais, tinha deixado de fabricá-la (BANDEIRA, 1984, p. 135).

E conclui: “Fiquei pensando, então, que o poder pode ser exercido de várias maneiras. Que uma empresa, capaz de controlar a quantidade de dor que alguém deva ou não sentir, é mais poderosa do que um exército” (BANDEIRA, 1984, p. 135).

Já Marisa Lajolo, no paratexto da orelha do livro *Anjo da Morte* (2009), afirma:

[...] É esta articulação entre o individual e o coletivo, entre o pessoal e o social que Pedro Bandeira assinala, em comovente testemunho, ao referir-se ao primeiro título da série — *A Droga da Obediência* — como “uma metáfora que protestava contra a ditadura militar na qual eu vivi toda a minha vida de jovem adulto. O golpe militar ocorreu quando eu acabara de fazer 22 anos e só iria terminar em 1985, depois que eu tivesse feito 43”.

A série *Os Karas*, que já atingiu a marca de mais de quatro milhões de exemplares vendidos, segue esta ordem cronológica:

*A Droga da Obediência* (1984);

*Pântano de sangue* (1987);

*Anjo da morte* (1988);

*A Droga do amor* (1994);

*Droga de americana!* (1999);

*A droga da amizade* (2014).

No enredo do primeiro título, há uma droga que permite o controle mental daqueles em quem ela é aplicada, num claro exemplo de ficção científica. Tudo começa no Colégio Elite, em que Miguel, presidente do grêmio estudantil, nota o desaparecimento de vários estudantes (dos quais um, que era extremamente desobediente, mudara de comportamento) e reúne uma turma que já existia antes dos desaparecimentos: os Karas, “o avesso dos coroaas, o contrário dos caretas” (como dizem os paratextos). Trata-se de um grupo secreto formado por Miguel, líder cuja voz é “baixa, seca, como deve ser a voz de um comandante” (BANDEIRA, 1984, p. 8), Magri, a atleta e ginasta do grupo, Peggy, ginasta e filha do presidente dos E.U.A. (que só passa a fazer parte do grupo a partir da quinta aventura da série), Calu, um ator, Crânio, o mais inteligente da equipe, e Chumbinho, o mais valente, o mais rebelde e também o mais novo, que só passou a fazer parte da equipe a partir da descoberta dos estranhos desaparecimentos. Decididos a investigar os sequestros sem a interferência do Diretor

Cardoso (o diretor da escola) e da polícia, representada pelo detetive Andrade e pelo detetive Rubens, os garotos agem por conta própria. Chumbinho chega a se infiltrar na *Pain Control*, o local de cativeiro dos estudantes sequestrados e usados como cobaias da droga da obediência (pelo menos um dos estudantes usados em testes morre, de modo que os vilões se desfazem de seu cadáver). Assim, a narrativa se divide em núcleos, até que todos se encontram na *Pain Control*, comandada pelo maligno Doutor Q. I., cujo objetivo é dividir a sociedade em uma elite que comanda e uma massa que obedece<sup>13</sup>. Ele explica isso tudo depois de aparecer na tela de uma televisão para Miguel, que vê apenas a silhueta do malfeitor. Derrotado e desmascarado, o Doutor Q.I. é preso, e os Karas, que aceitam Chumbinho como novo integrante da equipe, passam a ser amigos do detetive Andrade. Miguel, contudo, se sente culpado por ter agido com uma liderança falha e tirânica, como a do Doutor Q.I., que aparece inicialmente como uma sombra ao herói que tem o nome de um arcanjo. Trata-se do duplo, possível graças ao combate da luz contra as trevas, as quais, na autoavaliação do protagonista, se encontram dentro dele também, como o *yin* dentro do *yang*, conforme os registros do narrador (que é onisciente):

A depressão tinha tomado conta de Miguel. À sua memória vinha a imagem do Doutor Q. I., tentando convencê-lo a fazer parte da quadrilha, com um argumento aterrador: não era ele, Miguel, uma espécie de pequeno ditador dos Karas? Não era ele, Miguel, um autoritário? Ele era obrigado a concordar com o Doutor Q.I.. Sim, ele era um ditador. Sim, ele era um líder incapaz, que havia errado várias vezes durante aquela batalha (1984, pp. 133-4).

Ainda que o escopo deste trabalho se reduza a duas das seis aventuras escritas por Pedro Bandeira, é preciso apontar algumas nuances do título inaugural, posto que é nele que se estabelece a relação de amizade entre o grupo de heróis e o detetive Andrade, sendo este o representante do aparelho policial. Essa relação permeia as duas aventuras por analisar.

Contextualizada a obra de Pedro Bandeira, que aparentemente quis tirar o foco de Miguel e dar destaque aos personagens Calu e Crânio nas narrativas analisadas a partir deste capítulo, serão identificados os elementos da prosa de ficção policial e seu modo de funcionamento.

---

<sup>13</sup> Hannah Arendt (1999, pp. 112-3), refere-se ao filme *Dr. Strangelove*, em que “um estranho amante da bomba — caracterizado, é verdade, como um tipo nazista — propõe que diante do desastre iminente se escolham algumas centenas de milhares de pessoas para viver em abrigos subterrâneos. E quem serão os felizes sobreviventes? Aqueles de Q. I. mais alto!”. Trata-se da eugenia, tema disseminado pela indústria informativo-cultural.

## 2.2 Anjo da Morte, uma prosa de ficção policial

Antes do estudo propriamente dito da narrativa, faz-se necessário ponderar a classificação. Cada um dos títulos de *Os Karas* pode ser uma novela devido ao fato de eles serem histórias curtas (cada uma das aventuras preenche menos de 200 páginas), mas podem também ser considerados romances na medida em que apresentam divisão de núcleos e certa densidade psicológica do mundo interior de suas personagens. Para não confundir uma classificação com a outra, e para não privilegiar determinada taxonomia por serem ambas discutíveis, optou-se pelo uso dos termos *prosa de ficção policial*, *narrativa*, *título e aventura*. Não se nega, contudo, que há semelhanças tanto com a novela como com o romance: emprega-se apenas um critério teórico e metodológico. Curiosamente, a discussão sobre as diferenças entre o *romance* e o *novel* (e este último não se confunde com novela) toca a literatura gótica no tempo em que foi publicado *O Castelo de Otranto*, cujo subtítulo era *A Gothic Story (Uma História Gótica)*:

À época, o termo *romance* era usado para se referir a narrativas medievais, mas, ao longo do século XVIII, passou a se referir também a contos contemporâneos de aventuras de cavalaria. O termo “*novel*”, por sua vez, que era usado como sinônimo, passou a ser empregado para se referir aos trabalhos de autores como Richardson e Fielding, que abandonavam a fantasia em favor de representações voltadas para a vida contemporânea. Nesse sentido, por uma perspectiva etimológica, o termo *gothic romance* é mais preciso do que *gothic novel*, uma vez que reforçaria a relação entre a literatura gótica do século XVIII com as narrativas medievais de cavalaria [...] (FRANÇA, 2016, p. 2495).

Nessa perspectiva, o gênero *romance* explora temas fantasiosos, fantásticos, enquanto o gênero *novel* aborda temas realistas. A hipótese levantada nesta pesquisa é a de que os textos de Pedro Bandeira são prosas de ficção que se encaixam na tradição da narrativa policial ao mesmo tempo que fazem interseções com o Gótico. Não se afirma que sejam romances ou novelas góticas: apenas se vinculam à narrativa policial e ao Gótico. Uma vez que o *novel* é marcado pelo abandono da fantasia, a ausência de sobrenatural e a falta de maravilhoso tornariam a classificação *novela* mais condizente com a obra de Pedro Bandeira, em que não está presente o sobrenatural, não fosse o fato de *novel* ser traduzido em português por *romance* (basta ler o título em inglês do livro de Ian Watt: *The Rise of Novel*, traduzido no Brasil como *A Ascensão do Romance*). “A título de lembrete”, escreve Angélica Soares (2007, p. 56), “convém não confundir: *novel* (em inglês) e *novela* (em espanhol) equivalem ao *romance*”. O fato de os heróis de Pedro Bandeira vivenciarem conflitos inspirados em temas



de ordem política e social não anula que suas aventuras ainda são um tanto inacreditáveis, pois que a conduta deles ainda é muito idealizada, de modo que a diegese se afasta da representação dos costumes e de um tipo social; portanto, afastam-se do *novel* na medida em que lutam pelas causas justas como jovens comprometidos com uma visão utópica, mas dele se aproximam quando não lidam com elementos de fantasia, tais como seres folclóricos ou fantásticos. A dificuldade classificatória é oriunda do próprio estudo do gênero romance, independentemente de ser enquadrado no ramo da narrativa detetivesca. A dificuldade acompanha o gênero romance há bastante tempo. Em verdade, acompanha todos os gêneros. Segundo informa Álvaro Lins no texto *No mundo do romance policial* (s. d., pp. 1-5), a Comissão Internacional de História Literária Moderna, à qual presidia Fernand Baldensperger, reuniu-se em 1939 para estudar os gêneros literários e publicou os resultados no segundo número da revista *Helicon*, mas isso não impediu as dificuldades de conceituação e definição, principalmente em relação ao romance. Para ele, são insatisfatórios os livros que dissertam sobre a gênese e a evolução do romance, com exceção de *Mimesis*, de Erich Auerbach, que vai da divisão grega dos gêneros até o romance moderno. Em tese, é vital para qualquer estudo sobre narrativa policial uma satisfatória definição do gênero de romance moderno, pois que, como foi sublinhado, Thomas Narcejac (1975, p. 70, *apud* SODRÉ, 1978, pp. 116-7) diz que todo romance policial, considerado poema do medo, será lido como um romance. Admitida uma definição, que contempla a vida cotidiana, retorna-se à questão do *novel* (este não se confunde com *novela*). Para a pesquisadora E. J. Clery (2002, p. 22), *novel* significa o novo<sup>14</sup> em oposição à velha forma, o *romance*, entendido como narrativa de acontecimentos fantásticos e fantasiosos. Curiosamente, a vida cotidiana das classes mais abastadas era uma novidade, daí o uso do termo *novel* para designar a prosa de ficção que simulasse a vida dos estratos superiores da sociedade. Pedro Bandeira, no paratexto de *Droga de Americana!*, fornece uma taxonomia perfeitamente aplicável aos demais títulos de *Os Karas*: “o mundo do adolescente, nesta **novela**, não está mais restrito ao ambiente da escola, da casa, dos professores, da família [...]” (2009, p. 191, **negrito nosso**). Seus heróis, como sugere o nome do colégio em que estudam (Colégio Elite), são ricos, o que teoricamente aproximaria suas histórias do *novel*, mas não da *novela*. Contudo, permanece o escrúpulo segundo o qual no lugar das palavras *romance* e *novela* devem ser usados os termos já apontados. Se para o próprio autor os títulos de *Os Karas* são *novelas*, isso não se deve às

---

<sup>14</sup> Em inglês: “The ‘novel’ means literally ‘the new’, and it marked itself off as a new, more credible and progressive genre of fiction for an enlightened age by denigrating ‘the old’, the romance”.

semelhanças com o *novel*, mas talvez, como foi sublinhado, ao tamanho das narrativas, que são curtas.

É o próprio Walpole quem afirma que tentou fazer, ao produzir *O Castelo de Otranto*, uma narrativa híbrida em que se misturassem a forma antiga e a forma mais recente, no seu tempo, de fazer um romance. Infere-se que, consciente ou inconscientemente, Horace Walpole foi cuidadoso com a inoculação de elementos sobrenaturais, pois o pensamento iluminista e científico, que devia condicionar a crítica da época, não gostava do sobrenatural, fundamental ao Gótico, “ainda que ‘domesticado’ por molduras realistas — o sonho, a alucinação e o entorpecimento. O elemento fantástico na ficção gótica permitiria o afloramento de tudo o que é suprimido pelo discurso da realidade” (FRANÇA, 2014, p. 100).

Isto posto, é possível iniciar a análise de *Anjo da Morte*, cuja história é resumida num paratexto editorial da contracapa nos termos seguintes:

Os Karas, os cinco adolescentes de *A Droga da Obediência*, envolvem-se na investigação do assassinato de um grande ator de teatro. Mal sabiam eles que teriam de enfrentar o Anjo da Morte, um ex-oficial nazista culpado do massacre de milhares de pessoas em um campo de concentração durante a Segunda Guerra Mundial.

Em *Anjo da Morte*, Calu, o ator do grupo, vê-se diante do cadáver de seu professor de Teatro, e depois disso se põe a investigar a morte, que é constatada numa cena de quase metaficção: o assassinato acontece minutos antes da apresentação de *Rei Lear*:

A jovem atriz que faria o papel de Cornélia estava paralisada na porta do camarim de Solomon Friedman, como se tivesse sido fulminada por um raio. Calu afastou-a sem qualquer cerimônia e invadiu o camarim, antevendo a tragédia. Emoldurado pelas luzes que circulavam o espelho do camarim, debruçado sobre a mesa de maquiagem, Solomon Friedman parecia repousar. Um pequeno círculo negro adornava-lhe a nuca, e um filete vermelho escorria-lhe pelos dois lados do pescoço, formando um delicado colar. Ansiosamente, Calu agarrou-lhe o ombro e puxou-o. O corpo caiu para trás, contra o espaldar da poltrona giratória. Com o peso, a poltrona fez meia-volta, e o grande ator pareceu fixar o olhar parado, arregalado em seu aluno predileto. Um sorriso estático paralisava-lhe a expressão sob a barba falsa da personagem, como se cinicamente o velho Sol escarnecesse da própria morte. Solomon Friedman estava morto. E parecia feliz (BANDEIRA, 2009, p. 16).

Sendo o enigm inicial, o crime é a motivação do detetive, que “atualiza — através de sua atividade de preenchimento do vazio entre um acontecimento (o crime) e sua causa — a antiquíssima figura do decifrador de enigmas (Édipo)” (SODRÉ, 1988, p. 29). Em *Anjo da Morte* e *Pântano de Sangue*, são assassinados respectivamente dois professores, razão pela qual seus alunos favoritos se veem na obrigação de desvendar o mistério.

Constatada a morte, Calu, apesar do abalo, encontra a primeira pista, o primeiro rastro do monstro (COHEN, 2000, pp. 27-8): um impresso amarelo com a suástica. Cientes de seu conteúdo (o texto é lido em alemão e traduzido pelos personagens), os heróis sabem que há um “*Meine Hölle*” (“o meu inferno”), de modo que já sabem a quem perseguir: ao demônio (BANDEIRA, 2009, p. 31). Andrade toma conhecimento da existência do impresso:

Andrade já guardara no bolso o impresso amarelo com a suástica. Calu era mesmo impressionante! Num momento de crise como o de encontrar o seu querido amigo e professor assassinado, o rapazinho conseguira descobrir no cesto de lixo um papel amarelo amassado que poderia ser uma pista. Uma pista valiosa. Andrade só não sabia como ligar uma organização neonazista de malucos com o assassinato de um dos maiores atores do Brasil (BANDEIRA, 2009, p. 46).

Calu viu “o estrago que o monstro causa, os restos materiais” (COHEN, 2000, p. 27). A detecção, portanto, começa com o crime inicial e com a análise dos sinais, dos vestígios do suposto criminoso, de modo que o envolvimento com a polícia acaba sendo inevitável. Solomon Friedmen (Sol) era judeu. Por conta disso os Karas e Andrade acabam conversando com quem eles pensam ser Ferenc Gábor, que, ao lado de Solomon Friedmen e Davi Segal, havia sido mantido como prisioneiro judeu. Gábor era amigo de Solomon, em conformidade com a história que Solomon contara a seu pupilo, Calu, muito antes do assassinato. Ferenc Gábor chega a levar um tiro durante a exposição dos famosos quadros do supostamente falecido de guerra Davi Segal, ocasião em que o autor do disparo também não é visto em flagrante e em que conhecem o policial Pacheco. Miguel, ainda no posto de líder do grupo, acaba dialogando com o Doutor Pacheco, da Polícia Federal:

O Doutor Pacheco perdeu a paciência com a petulância daquele rapazinho que ousava tomar satisfações da Polícia Federal:

— O que você sabe de nossos métodos, menino? É muito irregular tudo o que está acontecendo por aqui! Você nunca deveria ter ficado sabendo de tudo isso! O que você tem de fazer agora é voltar para casa e ir para a cama, que é onde deveria estar um rapaz da sua idade a uma hora dessas!

Andrade interrompeu:

— O senhor não conhece este rapaz, Doutor Pacheco. Se quer o meu conselho, é melhor tê-lo ao seu lado do que contra o senhor... (2009, p. 103).

Nas palavras de Pacheco, “os neonazistas de todo o mundo não mais agem desordenadamente. Estão reunidos sob um comando centralizado que se chama simplesmente Organização” (2009, p. 97). O objetivo é o de implementar o 4º Reich.

Diante de tais informações, os Karas, Andrade e Pacheco decidem aproveitar a semelhança de Chumbinho com “a pessoa chamada pela Organização de ‘O Esperado’”, que “é aguardada para reinstaurar o Império do Mal sobre a Terra, como muitas religiões ainda

esperam o Messias para uma missão oposta” (p. 98). Chumbinho é praticamente um sócia do tal Esperado, um novo *Führer*. Destarte, Chumbinho e Calu se passam pelo Esperado e seu guia e vão à base inimiga, onde vive o Anjo da Morte. Esperam provar que foi ele quem assassinou Solomon Friedmen. Enquanto isso, os outros Karas, Andrade e a Polícia Federal tentam encontrar a base da Organização, o que fariam com facilidade se não tivesse sido perdido o transmissor eletrônico que Calu e Chumbinho carregavam numa sacola. Esses rumos dividem a narrativa em dois núcleos.

Após o triunfo dos heróis sobre Kurt Kraut e a Organização, vem o desapontamento, compatível que é com a dúvida sobre se é possível fazer justiça ou restaurar a ética: Kurt Kraut, que desde a derrota de Hitler se disfarçara para fugir à justiça, não tinha assassinado Solomon Friedman nem atirado em Ferenc Gábor, que na verdade era Davi Segal, o verdadeiro assassino de Solomon, como se descobre no excerto abaixo:

O velho não resistiu às acusações. Estava frágil e chorava como uma criança enquanto confessava tudo.

Magri traduziu a confissão:

— Este homem era um gênio da pintura, frustrado por não ser reconhecido e admirado — Magri misturava seus próprios comentários à tradução das palavras do velho. — Naquela noite, depois da explosão da granada russa, só Ferenc Gábor morreu. Este homem, Davi Segal, nada sofreu, mas pensou que todos os outros estivessem mortos. Aí, então, imaginou seu plano maluco: resolveu “morrer” aos olhos do mundo, para que seu valor artístico pudesse ser, enfim, reconhecido. Vestiu a farda do Anjo da Morte no cadáver do amigo Gábor e jogou-o sobre o fogareiro, de modo a queimar-lhe o rosto e o braço tatuado. Queimou também as pastas com os documentos dos três prisioneiros. Ninguém saberia o que acontecera, e ele poderia fazer-se passar por Ferenc Gábor o resto da vida. Assim ele fez. Passou estas décadas “cuidando” da obra de Davi Segal. E enriquecendo com ela. Apesar disso, foi ficando cada vez mais neurótico, pois era obrigado a pintar somente os pesadelos que mantinha na memória porque, para todos os efeitos, aqueles quadros tinham sido todos pintados *antes* da suposta morte de Davi Segal. Assim, ele só podia pintar o passado. Por isso ele misturou em suas telas a loucura do nazismo, o povo judeu massacrado e as suas próprias neuroses, por viver esse tempo todo ouvindo elogios ao gênio de Davi Segal como se fosse outra pessoa!

Davi Segal falava sem parar e sem olhar para ninguém. Magri continuou traduzindo e introduzindo as outras informações que eles tinham para que o Doutor Pacheco pudesse entender melhor o que estava acontecendo:

— Solomon Friedman deve ter exultado de felicidade ao ler nos jornais que chegaria ao Brasil seu saudoso companheiro Ferenc Gábor. Foi ao hotel à procura do amigo e, não o encontrando, deixou um ingresso para a noite de estreia do *Rei Lear* e uma carta, com todo o seu carinho. Este homem, ao encontrar o ingresso e a carta, enlouqueceu de vez. Ele não sabia da existência de Solomon, de uma testemunha que poderia desmascarar sua fraude. Ele pensava que todos que pudessem reconhecê-lo estivessem mortos. Assim, decidiu que Solomon Friedman não poderia continuar vivo. Pouco antes de a peça começar, ele resolveu cometer o crime. Ao sair da poltrona, pediu licença àquela mulher, com seu sotaque alemão. Era o sotaque de Davi Segal, não o de Kurt Kraut. Foi até os camarins e esbarrou em você, Calu...

— Por isso o velho Sol morreu com um sorriso! — comentou Crânio. — Ele deve ter reconhecido seu velho amigo Davi Segal pelo reflexo no espelho do camarim, um segundo antes de receber um tiro na nuca!

O Doutor Pacheco estava de boca aberta:

— Mas e a tentativa de assassinato contra ele, na galeria de arte?

— Ele ficou apavorado ao receber nossa visita, Doutor Pacheco. Foi para o escritório, alegando cansaço, e deu um tiro em si mesmo, de raspão [...] (BANDEIRA, 2009, pp. 185-6).

A surpresa tem relação com as duas histórias: a do crime e a da investigação. Esta tentou comprovar uma hipótese que, no fim e ao cabo, revelou-se falsa: todas as dúvidas alimentadas no decorrer dos capítulos levam a crer que o assassino de Solomon era Kurt Kraut, mas não era. O detetive pode apenas reconstituir o crime, que só é resolvido no desfecho de modo a surpreender o leitor quando ele se deixa levar pela linha de raciocínio do detetive. A pior revelação, porém, vem logo a seguir:

Abriu os braços, concluindo:

— Muito bem: temos o suficiente para conseguir uma condenação. Pena é que teremos de pôr aquele maldito Kurt Kraut em liberdade!

Calu pulou:

— Como?! Libertar o Anjo da morte?

— Sim, Calu. Jamais poderemos provar que aquele velho é Kurt Kraut, o Anjo da morte. Oficialmente, sua vida como carrasco nazista acabou naquela noite, em 1944, na União Soviética. O único modo que tínhamos de puni-lo, indiretamente, por seus milhares de crimes, era condená-lo [...] pelo assassinato de Solomon Friedman...

Todos, no quarto do hospital, olhavam para Calu. O rapazinho tremia, totalmente dividido por dentro. Cravou seu olhar no chão e falou, com um fio de voz:

— Doutor Pacheco, eu não vou testemunhar contra este homem.

Ninguém falou nada. Mas, pela cabeça de todos, passou o dilema de Calu: que assassino eles queriam prender? Davi Segal, que matara o amigo Solomon Friedman? Ou Kurt Kraut, que assassinara milhares de inocentes, homens, velhos, mulheres, e mandara embalsamar dezoito mil cabecinhas de crianças? Quem merecia ir para a cadeia? Davi Segal, que ficara famoso porque fora considerado morto, porque sofrera num campo de concentração, porque defendera a memória de todas as vítimas com a sua pintura?

O que fazer? Inocentar um maldito carrasco, uma prova da existência do demônio? Ou levar à cadeia um gênio que todos pensavam morto? E que poderia ainda, acobertado pelo disfarce da morte, produzir mais algumas daquelas maravilhosas telas que chocavam o mundo e que mantinham viva a lembrança dos horrores do nazismo, que nunca, nunca deveriam ser esquecidos, sob pena de se repetirem?

A decisão era difícil. Do ponto de vista estrito da justiça, era até imoral. Mas todos compreenderam o enorme sacrifício de Calu, que deixaria livre o covarde assassino do seu querido professor de teatro para que a Humanidade pudesse punir o Anjo da morte, embora tardiamente, embora não com uma pena proporcional aos seus crimes hediondos...

O Doutor Pacheco falou lentamente, dirigindo-se a Magri:

— Por favor, diga a esse desgraçado que desapareça deste país. Diga a ele que vá para onde quiser e tente viver com o crime que ele cometeu em sua consciência.

Todos choravam ao sair do hospital (BANDEIRA, 2009, pp. 187-8).

Observe-se que a tensão, o conflito, é mais interno do que externo. Prioriza-se o dilema moral, que fica no lugar da ação. O detetive termina a história “com um sentimento de derrota e desesperança” (SODRÉ, 1978, p. 115). O desfecho não é o ideal: o criminoso nazista será punido, mas quem matou o professor de Calu não.

É necessário frisar que Kurt Kraut embalsamara cabeças de crianças. Isso reforça que Kurt Kraut é uma alusão óbvia a Josef Mengele, que fazia experiências horrorosas e pseudocientíficas, um claro exemplo de conjunto de crimes cometidos com o intelecto. Esse fato histórico não é coincidência: a narrativa de Pedro Bandeira foi lançada em 1988, na mesma década em que no Brasil foi encontrado Josef Mengele, “envolvido nos mais horripilantes experimentos em Auschwitz” (ARENDDT, 1999, p. 287). Isso sugere que o ficcionista brasileiro se inspirou num tema difundido pela imprensa, o que equivale a dizer que agiu em consonância com a indústria informativo-cultural: serviu-se da atualidade informativo-jornalística. Com isto não se afirma que Pedro Bandeira tenha atendido a uma demanda mercadológica. O que se afirma é que o artista Pedro Bandeira, com a sensibilidade que lhe é inerente, imaginou uma história em que um Anjo da Morte pudesse ser punido. Josef Mengele não foi: morreu antes que pudesse ser identificado como criminoso nazista. Só foi reconhecida sua verdadeira identidade depois que o corpo forneceu material para exame de DNA.

*Anjo da Morte* é uma narrativa policial não só por abordar a temática do crime histórico e coletivo (o de Kurt Kraut) mesclada com a do crime individual e motivado por interesses pessoais (o de Davi Segal), mas também por alimentar a hipótese de que o assassino responsável pela morte de apenas uma pessoa era a responsável por crimes do Nazismo e surpreender com o desfecho. Afinal, o assassino de Solomon era um velho amigo, e essa descoberta chocante só foi possível graças a Miguel, que pela lógica desvendou o crime.

### **2.3 O medo: tipos de obscuridade da atmosfera gótica: o *locus horribilis*, o fantasma do passado e o monstro**

Identifica-se em *Anjo da Morte* “a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado” (FRANÇA, 2016, p. 2492), elementos precípuos do Gótico literário: encontram-se o passado que assombra o presente e a fanstasmagoria, que marcam presença em outro forte elemento precípuo do Gótico: o cenário (*locus horribilis*), que em *Anjo da Morte* é um castelo. Pedro Bandeira insere elementos góticos estrangeiros, como o castelo em que mora Kurt Kraut, o Anjo da Morte, um monstro, um militar nazista sobrevivente da Segunda Guerra Mundial que tenta implementar o seu regime no Brasil e no

restante do mundo a partir do Castelo Wachelfeld, que, a despeito do reducionismo que identifica a *ekphrasis* com a descrição<sup>15</sup> pura e simples de seres, objetos e acontecimentos, conforme afirma Álvaro Cardoso Gomes (2015, p. 20), vê-se no excerto abaixo uma descrição que confirma tal conceito, embora possa evidenciar que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal e visual:

A mansão **destoava totalmente** das construções espalhadas pelos pequenos sítios em volta. Era uma **arquitetura de estilo gótico solidamente construída**, com uma **torre típica de um castelo da Europa central** e paredes bem altas, quase completamente cobertas de **hera** (BANDEIRA, 2009, p. 33, destaques nossos).

Trata-se, pois, de um cenário desprovido de natividade brasileira, ainda que bem “transplantado”. Como diz Érico Veríssimo (1996, p. 21), que parodia a máxima de Pero Vaz de Caminha de que, em se plantando, tudo dá no Brasil: “a terra é tão boa... Sim, de um modo que era quase uma maldição”. Isso está de acordo com a teoria da antropofagia, de Oswald de Andrade. Tal como em “A queda da casa de Usher” (que, aliás, não é um conto policial), o castelo é compatível com a monstruosidade e com segredos:

A imponente casa com um terrível segredo é certamente uma das características “centrais” da categoria “gótica” em seus primeiros anos. O *Haunted Castle* (1927), de Eino Railo, aponta para esse fato. Em *The Gothic Quest* (1938), Montague Summers exclamou que os castelos eram os verdadeiros protagonistas dos primeiros góticos (pp. 410-11), enquanto mais recentemente Maurice Levy enfatizou a função definitiva do castelo em estilo gótico, uma posição que o leva a argumentar que o gótico está limitado ao final do século XVIII: “L’imaginaire, dans ces romans, c’est toujours loge”. Paradoxalmente, porém, embora o castelo às vezes seja suficiente para organizar uma narrativa gótica, é claramente desnecessário (WILLIAMS, 1996, p. 39).<sup>16</sup>

Cercado por muros de pedra, o Castelo Wachelfeld, em que, sob disfarce, Chumbinho “tinha acabado de fechar a passagem secreta da estante quando o velho Komandant entrou” (2009, p. 162), é o abrigo de um exército de meninos, a Juventude Brasileira, formada por jovens espoliados, abandonados e retirados da rua por Kurt Kraut, que deles tirava proveito. O Castelo Wachelfeld é um *locus horribilis* em que marcam forte presença os outros dois

<sup>15</sup> Todas as edições usadas para esta pesquisa contêm ilustrações monocromáticas.

<sup>16</sup> “The imposing house with a terrible secret is surely one-possibly the ‘central’ characteristic of the category ‘Gothic’ in its early years. Eino Railo’s *The Haunted Castle* (1927) points to this fact. In *The Gothic Quest* (1938) Montague Summers exclaimed that the castles were the real protagonists of the early Gothics (pp. 410-11), while more recently Maurice Levy has emphasized the definitive function of the castle in Gothic, a position which leads him to argue that Gothic is limited to the late eighteenth century: ‘L’imaginaire, dans ces romans, c’est toujours loge.’ Paradoxically, however, while the castle is sometimes sufficient to organize a Gothic narrative, it is clearly not necessary”.

elementos do Gótico. Em tal cenário esconde-se um segredo do passado histórico como um esqueleto dentro de um armário:

Sobre a mesa do Komandant estava um velho porta-retratos com uma foto, amarelecida pelo tempo, de uma jovem cujos traços mal dava para se distinguir. Calu olhou. A moça não se parecia com Eva Braun, a mulher que se casara com Hitler poucas horas antes de os dois se suicidarem, em 1945, no esconderijo subterrâneo da Chancelaria do 3º Reich, em Berlim, quando a guerra já estava perdida para os nazistas.

O velho Komandant [*Kurt Kraut*] levantou e pegou o porta-retratos.

— Aqui está, meu Guia! Geli Raubal, **a sobrinha do grande Hitler**, que teve a honra de ter sido amada pelo Führer [...]. Ela morreu em 1931, na casa de campo que tem o mesmo nome deste castelo, meu Guia: Wachenfeld. E ninguém ficou sabendo que a amada de Adolf Hitler tinha deixado uma filha! Uma filha do grande Adolf Hitler! (BANDEIRA, 2009, p. 129-30, negrito nosso).

O Esperado, por quem Chumbinho se passa, seria descendente dessa relação incestuosa (tipo de transgressão que Manfredo, o déspota de *Otranto*, não conseguiu realizar): seria o bisneto de Hitler. Este foi supostamente empalhado e guardado:

A escada enrolava-se em espiral pelo interior da torre que os dois Karas haviam visto quando o helicóptero chegou ao castelo Wachelfeld e terminava em uma porta de madeira grossa e pesada.

O Komandant empurrou a porta, que abriu rangendo.

Pelo vão da porta, o velho alemão esticou o braço que segurava o candelabro. Calu e Chumbinho tentaram enxergar o que havia dentro do pequeno quatinho do alto da torre. O candelabro pouco iluminava e não deu para distinguir quase nada.

Um cheiro espesso ocupava o ar do quatinho. Um cheiro de morte. O Komandant entrou primeiro e depositou o candelabro sobre uma mesinha, onde havia vários discos antigos e uma velha vitrola, um amplificador e um microfone.

Não abriu a porta-janela que devia dar para a pequena sacada que os garotos haviam visto do lado de fora, no alto da torre. Parece que o dia estava proibido de entrar naquele local. O Castelo Wachenfeld tinha luz elétrica, mas aquele alemão parecia preferir as velas, talvez para aumentar o tom sinistro do que preservava naquele quatinho, acendendo vários outros candelabros.

Aos poucos, no centro do quatinho, uma sombra começou a destacar-se (BANDEIRA, 2009, pp. 137-8).

A sombra, precedida por uma porta rangente e por um corredor cheio de trevas, detalhes que acentuam o medo gerado pelo *locus horribilis*, é o suposto cadáver de Hitler, que representa o medo do holocausto e o medo da guerra, o que pode remeter à mitologia clássica, em que Fobos (medo) e Deimós (terror), filhos de Ares com Afrodite, acompanhavam o pai, deus da guerra, em batalhas, para apavorar e afugentar os oponentes (MENON, 2007, p. 9). Mas os heróis mantêm o disfarce das falsas identidades sem que manifestem o medo:

Aos poucos, os olhos dos dois garotos foram se acostumando com a fraca iluminação. A sombra tornou-se um pouco mais nítida.



Naquele momento, o coração de Calu disparou. Ele fez um rápido cálculo mental e exclamou:

— Caramba! Ele deve ter mais de cem anos!

Sentado numa poltrona, envergando um uniforme cáqui, com a cruz suástica em vermelho no braço direito, um velho mais ou menos da idade do Komandant olhava para os visitantes com um olhar vítreo, duro, tresloucado!

O Komandant estava à beira das lágrimas quando anunciou, com a ênfase e o fanatismo que guardara por décadas:

— Aqui está, meu jovem Guia! O grande segredo que vai nos levar à vitória! (BANDEIRA, 2009, p. 138).

Há um caráter particular na sombra de Hitler, e não apenas o caráter genérico da guerra, o que reafirma o que tem sido evidenciado: no *locus horribilis* de *Anjo da Morte* estão fortemente presentes o monstro e o passado que assombra o presente. Hannah Arendt (1906-1975), intelectual judia que se debruçou com empenho sobre os totalitarismos e sobre a injustiça praticada contra os judeus, escreveu um artigo intitulado “A eloquência do Diabo”, em que aponta que a motivação da guerra era o extermínio dos judeus (AUDLER, 2007, pp. 205-6). Nas palavras de Laure Adler, sua biógrafa,

Em 19 de junho de 1942, seis meses após a conferência de Wannsee, onde quinze dignatários nazistas decidiram secretamente “a solução final para a questão judaica”, Hannah Arendt explica que a partir de 1941 a política antisemita do regime nazista mudou de natureza. Depois de tentar expulsar os judeus, ela agora consiste em matá-los, praticando o assassinato em massa. Hannah Arendt é uma das poucas a levar a sério, e ao pé da letra, o que diz Goebbels, o propagandista do Reich: “O extermínio dos judeus da Europa, e talvez dos que estão fora da Europa, começou”. Aliás, a passagem ao ato precedeu a declaração. **O diabo tomou o poder.** Ele domina o terror. Hannah escreve: “O destino dos judeus se tornou ainda mais claro, agora se sabe para onde vai a viagem”. No entanto, toda sua consciência dolorosa se nutre de uma esperança ativa de uma humanidade... mais humana. “‘Não rezaremos a missa, não pronunciaremos o Kaddish’. Os mortos não deixam para trás nenhum testamento escrito. Deixam apenas um nome — não podemos lhes prestar as últimas homenagens, consolar suas viúvas ou seus órfãos. Eles são as vítimas de um sacrifício que não existia desde a época de Cartago e a destruição de Moloque. A única coisa que podemos fazer é sonhar seus sonhos até o final” (2007, pp. 206-7, negrito nosso).

A singularidade do medo proporcionado por Hitler é a proporção de sua maldade, de que foram vítimas milhões de judeus unicamente porque eram judeus, uma atitude irracional:

Hannah Arendt é a única a acentuar primeira e unicamente os judeus. Aliás, na mesma época, o redator-chefe de seu jornal escreve: “O sofrimento dos judeus, por mais [...] agravante que seja, é apenas um aspecto do sofrimento de todas as vítimas da selvageria atual”. No mesmo número, um rabino russo acrescenta: “Os judeus se tornaram vítimas porque são os protagonistas inflexíveis da liberdade, da fé e da democracia”. Hannah diz o contrário: “**Os judeus se tornaram vítimas porque são judeus**” (ADLER, 2007, p. 207, negrito nosso).

Fica patente o caráter horrível e opressor do cenário quando Calu e Chumbinho decidem procurar um modo de fugir dali:

Calu e Chumbinho fingiram dar uma volta pelo interior do castelo para fazer um reconhecimento. Tinham de descobrir alguma forma de escapar dali. Aquele era um castelo medieval em quase tudo: não foi possível encontrar um telefone em qualquer uma das salas que deu para espiar. Além de tudo, apesar de Chumbinho, no papel do Esperado, ser a figura mais importante e respeitada da Organização, os dois não podiam dar um passo fora do Kabinet sem que pelo menos dois guardas viessem servilmente acompanhá-los por todo lado. O falso Esperado sentiu-se como um rei, prisioneiro em seu próprio castelo (2009, p. 156).

Percebem, contudo, que não podem escapar. Então é tomada outra atitude:

Calu abriu a gaveta da mesa de trabalho de Kurt Kraut. Pegou um tinteiro, um vidro de cola, uma escovinha de pelos escuros que servia para limpar teclas de uma velha máquina de escrever, uma tesoura e uma pesada espátula de bronze.  
— Se não podemos fugir daqui, ninguém mais vai poder!  
Giraram a estante e entraram pela passagem secreta. Com pressa, Calu foi até a porta trancada que dava para o tal túnel e para a saída de emergência. Enfiou a espátula na fechadura, arrancou uma pedra que estava meio solta no revestimento da parede e deu uma forte pancada na espátula, que se partiu dentro da fechadura.  
Pronto. Agora ninguém mais escaparia por aquele túnel (2009, pp. 157-8).

Eles não fogem pela passagem, como acontece em *Otranto*: não buscam um refúgio: preferem correr o risco de ficar presos no *locus horribilis* de modo a aumentar as chances de punição do malfeitor. Inutilizada a rota de fuga, decidem visitar novamente o cadáver de Hitler, apesar da reação de Chumbinho, que “tremia de frio quando os dois começaram a subir a cumprida escada que levava ao alto da torre e ao grande segredo de Kurt Kraut” (p. 158):

A última porta rangeu nos gonços, e os dois Karas penetraram no quatinho do alto da torre. Uma lufada de ar gélido recebeu-os, fazendo com que os dois se arrepiassem até a medula dos ossos.  
Como se os esperasse, a figura do velho sentado olhava fixamente para eles. A luz das velas refletiu-se em seus olhos e chispas de ódio vítreo fulminaram os dois invasores.  
— Ca-Ca-Caluu... Será que você não poderia ter tido outra ideia?  
O ator da turma dos Karas aproximou-se lentamente, como se a velha figura estivesse dormindo de olhos abertos e o rapazinho não quisesse acordá-la.  
Segurando o candelabro, Chumbinho olhou por sobre o ombro de Calu.  
O trabalho parecia de primeira qualidade. Kurt Kraut tinha posto toda a sua habilidade naquela tarefa. Até os olhos de vidro tinham a expressão certa. Uma expressão que feria a própria alma de quem os olhasse.  
Ali estava o grande segredo. Não aparentaria nem sessenta anos. O bigodinho e o cabelo bem alisado, caído na testa, eram inconfundíveis.  
Ali estava o trunfo de Kurt Kraut, o sádico taxidermista que embalsamava as cabeças das crianças judias que mandava matar nas câmaras de gás do campo de extermínio de seres humanos chamado Sobibór.  
Ali estava a grande obra de Kurt Kraut: a eternização do Mal.  
Ali estava o cadáver embalsamado de Adolf Hitler! (2009, pp. 159-60).

Essas obscuridades enquadram-se nas categorias metereológica (escuridão, sombras) e arquitetônica, e desta última são exemplos, conforme Nick Groom (2012, p. 76-77)<sup>17</sup>, torres, prisões, castelos, abadias, criptas, masmorras, passagens secretas, portas trancadas, etc. Servem

Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária. Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar ideias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres (BURKE, 1993, p.66-67, *apud* BELLAS, 2017, p. 76).

Calu assume a aparência de Hitler (como se confirma depois) para aparecer na cena em que ocorre o clímax, que ocorre no capítulo 22 (p. 165), intitulado “O fantasma da torre”; e, após a derrota de Kurt Kraut, Andrade chega a dizer que o cadáver embalsamado era, na verdade, um boneco de palha. Contudo, “uma música marcial foi ouvida e os refletores acenderam-se, mostrando um homem de pé, fardado e carrancudo. Iluminado de baixo para cima, aquilo era uma aparição fantasmagórica!” (p. 169).

No clímax do romance, decide exibir o corpo embalsamado de Hitler (que na verdade é Calu disfarçado) para incentivar um exército de adultos e adolescentes cercados pela polícia (“naquele momento”, diz o narrador na página 168, “aquele cadáver nunca lhe parecera tão pesado”), um exército formado por jovens abandonados que a Organização do Anjo da morte tirara da rua:

O Doutor Pacheco pegou um binóculo poderosíssimo e apontou-o para a **sacada iluminada do castelo**, de onde vinha aquela voz.

— Não é possível! Estou vendo **fantasmas!**

Andrade arrancou-lhe o binóculo das mãos e procurou ver o que causara tanta surpresa ao agente federal.

— Ei! Como pode ser?

Um homem que Andrade só vira no **cinema** estava de pé, iluminado pelos refletores. O bigodinho ridículo, o cabelo penteado, bem liso, para o lado esquerdo, quase caindo na testa.

<sup>17</sup> Nick Groom (2012, p. 76-77) divide as obscuridades em sete categorias para que sejam propostas ao romance gótico: metereológicas (névoas, nuvens, vento, chuva, tempestade, fumaça, escuridão, sombras, melancolia), topográficas (florestas impenetráveis, montanhas inacessíveis, abismos, desfiladeiros, desertos, charnecas destruídas, campos de gelo, oceano sem limites), arquitetônicas (torres, prisões, castelos cobertos de gárgulas e ameias, abadias e priorados, túmulos, criptas, masmorras, ruínas, cemitérios, labirintos, passagens secretas, portas trancadas) materiais de tecido ou para o corpo (máscaras, véus, disfarces, cortinas ondulantes, armaduras, tapeçarias), textuais (enigmas, rumores, folclore, manuscritos ilegíveis e inscrições, elipses, textos quebrados, fragmentos, linguagem coagulada, polissilabismo, dialeto obscuro, narrativas inseridas, histórias dentro de histórias), espirituais (mistério religioso, alegoria e simbolismo, ritual católico romano, misticismo, maçonaria, magia e ocultismo, satanismo, feitiçaria, invocação, condenação) e psicológicas (sonhos, visões, alucinações, drogas, sonambulismo, loucura, personalidades divididas, identidades erradas, duplos, desarranjos, presenças fantasmagóricas, esquecimento, morte, assombrações).

- Que diabos está acontecendo? Isto é um filme? Aquele lá só pode ser o...
- Quem, detetive Andrade? — perguntou um agente, ao seu lado.
- O desgraçado do Hitler! (BANDEIRA, 2009, p. 169, destaques nossos).

Trata-se da ilusão cênica e, portanto, da fantasmagoria, que consiste em usar a figura de Hitler para incentivar seus seguidores num *locus horribilis*: um castelo situado no estado de São Paulo. A perplexidade de Andrade, por sua vez, pode ser identificada com o fantástico ou com um princípio de fantástico na medida em que a reação do agente policial é causada pela dúvida: não sabe se está diante de um fantasma: não é verossímil a aparição de Hitler. Na verdade, é até concebível que alguém tenha encontrado e embalsamado seu corpo, que, segundo dizem, até hoje não foi encontrado, o que possibilita não o vislumbre de um princípio de fantástico, mas sim de um tipo de fantástico propriamente dito: o fantástico-estranho, aquele que recebe uma explicação racional (TODOROV, 2017, p. 51). O narrador, contudo, não deixa dúvidas: Kurt Kraut era dono de um boneco de Hitler. É possível, portanto, reforçar com o excerto acima as considerações de Anne Williams, para quem no Gótico existe “o fantasma (fantasia) desse tempo e lugar distantes, uma estrutura vasta e misteriosa construída num tempo assombrado” (WILLIAMS, 1995, p. 20, *apud* SNODGRASS, 2005, pp. 158-9, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Tal aparição, assim como todo o enredo de *Anjo da Morte*, tem que ver com a História, isto é: com os efeitos do passado no presente. Se para Hayden White o artista moderno desejava libertar-se da “tirania da consciência histórica” (2014, p. 52), se para ele muitos artistas modernos pensavam que a história “é não só um fardo real imposto ao presente pelo passado na forma de instituições, ideias e valores obsoletos, mas também o modo de ver o mundo que confere a essas formas antiquadas sua autoridade especiosa” (p. 52), Pedro Bandeira, tanto no texto literário (*Anjo da Morte*) como em seu paratexto autoral, deixa claro o que pensa a respeito dela ao afirmar que é preciso ter consciência histórica. Em verdade, o autor brasileiro não quer se libertar da história, mas sim despertar a consciência histórica e política de seu leitor. Dando voz ao personagem Chumbinho, que se passara pelo suposto e estimado bisneto de Hitler (o futuro novo *Führer*), o ficcionista revela, dentro de sua intenção de ser explícito, o que pensa de Hitler, da injustiça social e do racismo:

Chumbinho não sentia nenhum medo. Era agora!

---

<sup>18</sup> “As the critic Anne Williams explains in *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (1995), Gothic draws on ‘the (fantasy) epitome of that distant time and place, a vast, mysterious structure built at a time benighted as well as ‘beknighted’, when the population believed in Gothic setting ghosts and witches and superstitions of all kinds’ (Williams, 20)”.

— Meus amigos! Aqui está a **sombra** de alguém por quem milhões de homens lutaram, mataram e morreram. O Komandant [*Anjo da Morte*] acabou de dizer que eu sou bisneto dessa sombra. Mas... não é verdade!

O Komandant empalideceu. O que estava acontecendo?

— Não é verdade! — repetiu Chumbinho, berrando como se não falasse em um microfone. — Para se ter um bisneto é preciso ter um neto. Para se ter um neto é preciso ter um filho. E, para gerar um filho, é preciso ter amor. Este monstro nunca amou ninguém! **Monstros** como este jamais gerariam um ser humano, pois eles próprios jamais foram humanos. Tudo o que ele fez foi tentar implantar o império do ódio nesta terra!

O Anjo da morte recuou. Todo o seu sonho parecia agora um pesadelo. Não era possível acreditar no que o menino falava.

— É preciso resistir, sim, meus amigos! É preciso resistir, meninos que foram tirados da sarjeta e trazidos para este lugar! É preciso resistir ao egoísmo nojento que os abandonou, que não se importou com vocês. É preciso resistir, homens da Organização. É preciso resistir ao racismo insano que divide os seres humanos. É preciso resistir ao ódio. É preciso lutar juntos por um novo amanhecer, em que não haverá mais diferenças entre as pessoas!

Com o binóculo imóvel no foco daquele rostinho tão querido, o detetive Andrade tremia de emoção.

— O amanhecer de um novo dia — continuava Chumbinho —, em que não haverá mais crianças abandonadas, não haverá mais miséria, não haverá mais exploração, não haverá mais racismo. Um dia em que todos, judeus e palestinos, brancos e negros tiverem os mesmos direitos à própria pátria, à própria terra, ao trabalho, à vida, à paz, à felicidade! (BANDEIRA, 2009, pp. 171-72, destaques nossos).

Coaduna-se a utopia<sup>19</sup> de Chumbinho, que se opõe abertamente à monstruosidade de Hitler, o segredo guardado no castelo, e denuncia o racismo e o ódio, que motivaram os crimes praticados por Hitler e por homens sob seu comando, com o paratexto do autor:

*Anjo da morte* é uma proposta de levar meus jovens leitores além da consciência acerca dos problemas mais próximos deles e além das ameaças que nos cercam. Que ameaças são essas? **Dentre muitas está a necessidade de aprendermos desde cedo a pensar com nossa cabeça, sem nos deixar levar por tudo que ouvimos, por tudo que nos é ordenado, sem julgamentos e sem críticas.**

Desta vez, porém, eu quis mostrar o quanto a História ainda afeta nossa vida, o quanto fatos que ocorreram muito antes do nascimento de meus leitores ainda são dificuldades vivas, ainda são barreiras a bloquear a construção de um futuro mais justo. [...] **E só a consciência desses eventos com a ajuda do conhecimento da História pode oferecer condições para que possamos resistir ao que há de errado em nossa civilização** e nos apontar caminhos para que possamos progredir no rumo certo, o rumo da verdade, da liberdade e da justiça.

<sup>19</sup> Pedro Bandeira, que cursou Ciências Sociais, acredita que seus leitores possam mudar o mundo. Nessa perspectiva, torna-se defensável o uso da palavra *utopia*. “O pensamento utópico”, escreve Michael Löwy (1987, p. 12), “é o que aspira a um estado não-existente das relações sociais, o que lhe dá, ao menos potencialmente, um caráter crítico, subversivo, ou mesmo explosivo. O sentido estreito e pejorativo do termo (utopia: sonho imaginário irrealizável) nos parece inoperante, uma vez que apenas o futuro permite que se saiba qual aspiração era ou não ‘irrealizável’”. Erich Fromm, por sua vez, fala de uma busca de equilíbrio com a natureza nos termos seguintes: “A filosofia da história presente no Velho Testamento parte do princípio de que o homem cresce e se revela no curso da história [...]. Ela pressupõe que o homem desenvolve seu potencial para a razão e para o amor de forma plena, tornando-se assim equipado para compreender o mundo, sendo uno com a natureza e seus semelhantes e preservando ao mesmo tempo sua individualidade e sua integridade. A paz universal e a justiça são as finalidades do homem, e os profetas têm fé em que, apesar de todos os erros e pecados, esse ‘fim dos tempos’ chegará, simbolizado pela figura do Messias” (1961-2009, p. 465).

E este é o caminho dos Karas, que são o avesso dos coroas, o contrário dos caretas! (BANDEIRA, 2009, pp. 191-92, **negritos nossos**).

Assim como no texto ficcional, Pedro Bandeira mostra que a racionalidade, o discernimento, é tão indispensável quanto a consciência histórica. Por isso é viável estabelecer um paralelo entre o que ele diz e os argumentos de Hanna Arendt, que escreveu uma série de artigos sobre o caso de Adolf Eichmann, nazista que foi encontrado e sequestrado na Argentina, país de onde foi levado até um tribunal de Jerusalém. A polêmica dos artigos-reportagens, reunidos em livro, está não só em que Hannah menciona a conivência de líderes e autoridades judaicas, que colaboraram com o cárcere e, portanto, com o extermínio de muitos judeus (ARENDR, 1999, pp. 134-5), mas também no fato de que ela percebeu que Eichmann não era um monstro: era um funcionário que agia sem pensar nas consequências de seus atos. Mesmo fora da Europa,

Seu combate incessante [*o combate de Hannah*], obstinado, pelo salvamento dos judeus europeus não constitui uma prioridade absoluta para as organizações judaicas americanas. É surpreendente a ignorância, ou mesmo a cegueira, sobre a amplitude dos massacres, quando na verdade estes era reivindicados pelas próprias autoridades nazistas. Impossibilidade de compreender o que, por essência, é inconcebível?

Essa falta de consciência se nota na juventude alemã do pós-guerra, que, embora demonstrasse culpa, esta, no dizer de Hannah Arendt (1999, p. 273), era sentimentalismo barrato. Os jovens alemães do pós-guerra não estavam “cambaleando sob o peso do passado, da culpa de seus pais; ao contrário, estão tentando escapar da pressão de problemas sempre presentes e reais por meio de um sentimentalismo barato”. Após a derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, as autoridades judaicas aceitaram a ideia de que se tratava de uma série de crimes que repetiam a tradição do pogrom, como se tais crimes fossem do tipo que os judeus mais conheciam e recordavam, o que ela rejeita nos termos seguintes:

Esse equívoco é quase inevitável se considerarmos não só os fatos da história judaica, mas também, e, mais importante, **o atual autoconhecimento histórico dos judeus**. Esse equívoco está na raiz de todos os fracassos e dificuldades do julgamento de Jerusalém [*o julgamento em que Eichmann foi réu*]. Nenhum dos participantes jamais chegou a um entendimento claro do **horror** efetivo **de Auschwitz**, que é de natureza diferente de todas as atrocidades do passado, porque foi considerado pela acusação e pelos juízes como nada mais do que o mais horrendo *pogrom* da história judaica. Eles portanto acreditaram que havia uma linha direta do antissemitismo inicial do Partido Nazista até as Leis de Nuremberg e daí para a expulsão dos judeus do Reich, terminando nas câmaras de gás. Politicamente e legalmente, porém, eram “crimes” **diferentes**, não só em grau de seriedade, mas em essência (ARENDR, 1999, p. 290, **negritos nossos**).

Com o arrazoado acima, a autora faz a distinção entre uma crença histórica e uma realidade política, e acredita que não haveria engano se houvesse uma elucidação em torno da natureza dos crimes contra os judeus. Essa falta de percepção relativa a um crime novo é mais importante do que o castigo, pois

Nenhum castigo jamais possuiu poder suficiente para impedir a perpetração de crimes. Ao contrário, a despeito do castigo, uma vez que um crime específico apareceu pela primeira vez, sua reaparição é mais provável do que poderia ter sido a sua emergência inicial. As razões particulares que falam pela possibilidade de repetição dos crimes cometidos pelos nazistas são ainda mais plausíveis. A assustadora coincidência da explosão populacional moderna com a descoberta de aparelhos técnicos que, graças à automação, tornarão “supérfluos” vastos setores da população até mesmo em termos de trabalho, e que, graças à energia nuclear, possibilitam lidar com essa dupla ameaça com o uso de instrumentos ao lado dos quais as instalações de gás de Hitler pareceriam brinquedos de uma criança maldosa — tudo isto deve bastar para nos fazer tremer.

Essencialmente por esta razão: assim como o inaudito, uma vez ocorrido, pode se tornar precedente para o futuro, todos os julgamentos que tocam em “crimes contra a humanidade” devem ser julgados de acordo com um padrão que hoje ainda é “ideal”. Se o genocídio é uma possibilidade real do futuro, então nenhum povo da Terra — muito menos, claro, o povo judeu, em Israel ou qualquer parte — pode se sentir razoavelmente seguro quanto à continuação de sua existência sem a ajuda e a proteção da lei internacional. O sucesso ou o fracasso em tratar o inaudito consiste em que esse trato possa servir como precedente válido na via para uma lei penal internacional (ARENDR, 1999, p. 296).

Além de apontar para o aparelho legislativo e judicial na persuasão de que tem ele o dever de promover a justiça, Hannah Arendt, mais uma vez, aponta que crimes contra povos podem ser praticados por falta de conhecimento sobre os crimes do mesmo tipo praticados no passado. Em resumo: a lei falha e a prevenção (se é que já houve tentativas para que esta fosse feita) falham por falta de conhecimento histórico, o que corrobora a afirmação paratextual de Pedro Bandeira, para quem a maldade do nazismo pode ser repetida por falta de conhecimento da História.

O autor brasileiro pontua outro problema: a falta de reflexão, a ausência de senso crítico, sem o qual não há discernimento do certo e do errado. A obediência cega é ilustrada por Eichmann, que havia sido empregado no transporte de judeus para o extermínio: participou de crimes em massa (ARENDR, 1999, pp. 99-111) sabendo o que aconteceria, e chega a se livrar da culpa numa importante conferência, em que Eichmann

podia ver com os próprios olhos e ouvir com os próprios ouvidos não apenas Hitler, não apenas Heydrich ou a “esfinge” Müller, não apenas a SS e o Partido, mas a elite do bom e velho serviço público disputando e brigando entre si pela honra de assumir a liderança dessa questão [...]. “Naquele momento, eu tive uma espécie de sensação de Pôncio Pilatos, pois me senti livre de toda culpa”. *Quem haveria de ser juiz?*

Quem era ele para “ter suas próprias opiniões sobre o assunto”? Bem, ele não era o primeiro nem o último a ser corrompido pela modéstia (ARENDR, 1999, p. 130).

Theodor Adorno (s. d., s. p., *apud* DUARTE, 1993, p. 103) faz uma referência ao nazismo que se coaduna perfeitamente com os dizeres de Hannah Arendt. Palavras dele: “A vontade desligada da razão, declarada finalidade em si mesma, cujo triunfo os nazistas se atestaram a si próprios numa de suas convenções partidárias, torna-se — como todos os ideais contrários à razão — **monstruosidade**” (negrito nosso). “Foi pura irreflexão — algo de maneira alguma idêntico à burrice — que o predisps a ser um dos grandes criminosos desta época”, escreve Hannah Arendt (1999, p. 311). Para ela, não é possível extrair disso nada profundamente diabólico ou demoníaco de Eichmann. A ausência de reflexão seria mais devastadora do que todos os maus instintos juntos, porque ela foi o que permitiu que ele deixasse de ser um indivíduo com opinião própria para se tornar uma engrenagem de uma máquina estatal, um reles integrante da burocracia de um Estado que praticou crimes sem precedentes sob o disfarce da morte “tranquila” dispensada a certos tipos de doente, disfarce que tentava encobrir a eugenia e o genocídio motivado pelo fato de que as vítimas eram judias. Não à toa o subtítulo do livro *Eichmann em Jerusalém* é “a banalidade do mal”. Eichmann fez o extremo oposto do que Pedro Bandeira recomenda: o tenente nazista, que foi condenado à morte, preferiu não pensar com a própria cabeça, não raciocinar. Obedeceu cegamente, atitude que se espera do militarismo extremista.

Sendo um militar, Kurt Kraut é figura associada ao poderio bélico ou à possibilidade de opressão pela força, e, como tal, poderia, em tese, não constituir um elemento do Gótico no Brasil, mas sim um elemento do Gótico brasileiro, hipótese que iria ao encontro do fato de o país abrigar quantidade considerável de neonazistas. Por outro lado, não há brasilidade no tema do nazismo, malgrado o vínculo entre ele e a discriminação racial, sendo esta um componente muito denunciado no Brasil e identificável fora do território brasileiro. Faltam critérios objetivos necessários à identificação da figura do militar, um tanto “universal”, com uma vilania gótica genuinamente brasileira, mesmo naquilo em que pese a ditadura implementada com o golpe de 1964, que, embora tenha deixado marcas profundas no Brasil, não foi a única ditadura militar da América Latina implementada em função de injunções geopolíticas que geraram repressões militares em outras partes do mundo no contexto da Guerra Fria e no momento histórico a ela posterior. Justamente por não ser característica exclusivamente brasileira, não pode o militar ser considerado um tema nacional. “O Gótico brasileiro [...] pressupõe a presença de elementos do imaginário gótico em um cenário nativista” (BARROS, 2014, p. 2474). Portanto, enquadra-se Kurt Kraut no conceito de Gótico



(Gótico no Brasil), e não na noção de Gótico Brasileiro. Além disso, a generalização não se sustenta: nem todo militar é dado a golpes nem a implementações de regimes despóticos. Em verdade, Kurt Kraut é um caso de empréstimo que, infelizmente, conseguiu se criar no Brasil, país que, segundo Ana Maria Dietrich (2007, p. 107), autora de *Nazismo tropical? O partido nazista no Brasil*, o partido nazista (1928-1938) fazia parte de uma rede de filiais instaladas em 83 países do mundo e comandadas pela Organização do Partido Nazista no Exterior, cuja sede ficava em Berlim. “O grupo instalado no Brasil teve a maior célula fora da Alemanha com 2900 integrantes sendo estruturado de acordo com regras e diretrizes do modelo organizacional do III Reich”. No dizer da autora, esse dado numérico é o que mais chama a atenção. O maior número de partidários do Nazismo fora da Alemanha se encontrava no Brasil (DIETRICH, 2007, p. 119), no tempo da Era Vargas, marcada por dois momentos: o da Revolução de 1930 e o Estado Novo. Este era de caráter totalitarista, e a Lei Monstro, a Lei de Segurança Nacional, teria sido relevante para o cotidiano da comunidade alemã. Portanto, o personagem de Pedro Bandeira, mesmo que não seja uma cópia fiel do real histórico, é inegavelmente tributário desse real, em que houve um nazismo tupiniquim. Realmente, o que se plantou aqui foi como uma maldição.

A tirania da História, de que fala Hayden White, é identificada com “‘o horror da história’ de uma sociedade em transformação que se assusta com as mudanças” (FEIJÓ, 1984, p. 13), e a consciência de tal horror é necessária à formação de uma sociedade mais justa. O horror foi representado pela imagem de um nazista. A imagem, no dizer de Todorov, “significa sempre outras, num jogo infinito de relações”, mas também “se significa a si mesma” (2017, p. 153).

A monstruosidade de Kurt Kraut não é a primeira daquelas que se alinham com o passado histórico transformado em fantasma:

No século XX, o imaginário germânico permaneceu forte na coleção de Isak DINESEN, da Dinamarca, *Seven Gothic Tales* (1934). Na década de 1940, os críticos viram no vampiro alemão um super-homem teutônico obcecado por uma crescente loucura de sangue que buscava a destruição da Velha Europa para abrir caminho para a Nova Ordem de Hitler (SNODGRASS, 2005, p. 140).<sup>20</sup>

No que concerne ao passado que assombra o presente, este se vê também em Davi Segal, cujas pinturas, que eram fruto de sua neurose, retratavam “o sofrimento e a miséria dos esquecidos, dos marginalizados, dos massacrados” (BANDEIRA, 2009, p. 83), já que

<sup>20</sup> “In the 20th century, Germanic imagery remained strong in Danish Gothicist Isak DINESEN’s collection *Seven Gothic Tales* (1934). In the 1940s, critics saw in the German vampire a Teutonic superman obsessed with a mounting blood-madness that sought the destruction of Old Europe to make way for Hitler’s New Order”.

representavam o Holocausto. Esse passado também aparece na forma de reminiscências, recurso usado por Pedro Bandeira, que põe palavras na boca de Solomon Friedman para contar a história deste, que fugiu do campo de concentração entrando num tonel de excrementos:

— Ah, Calu, nunca vou me esquecer daquela noite! Respirar pelo canudo, enfiado dentro *daquilo*... O que um homem é capaz de fazer pela vida e pela liberdade! Era impossível resistir à sufocação, ao fedor que nos infeccionava, que nos fazia desejar a morte... Mas era preciso resistir. No campo, a morte era certa, mas seria mais rápida ainda se qualquer um de nós não resistisse e tentasse sair de dentro do tonel. Tínhamos combinado resistir. Se alguém se sentisse sufocado, deveria lembrar-se do juramento, aguentar e morrer ali mesmo, afogado naquela lama de fezes, para dar uma chance aos outros de escapar...

Aquilo não era a narrativa de uma aventura. Era o relato de um martírio.

— Esperamos ali dentro por um tempo que nos pareceu a eternidade. Eu não podia ouvir nada, atolado dentro daquela lama nojenta. Mas pude perceber quando o carroção começou a mover-se. Sabíamos que o jipe ao qual o carroção fora atrelado percorreria uma distância não muito longa, até as margens do Rio Bug, que corria ao lado de Sobibór (BANDEIRA, 2009, pp. 61-2).

Sendo verdade que uma cena de cunho escatológico como essa contrai os sentidos, ela proporciona horror a quem a lê. Entretanto, ela é sucedida por uma expansão dos sentidos e, portanto, pelo sublime e pelo terror, pois as vítimas são despejadas no Rio Bug, em cujas águas entram em contato com a natureza (muito embora qualquer um possa se sentir expandido por conta do alívio causado pelo despejo do conteúdo dos tonéis, independentemente da natureza):

— Já estava muito escuro. Não dava para ver qual dos dois estava ao meu lado. Mas, em seguida, senti o outro companheiro. Abracei os dois. Já não importava quem era quem. Eu só pensava, o tempo todo: “Ainda estamos vivos! Ainda estamos vivos!” Ficamos os três ali, dentro da água, abraçados, mudos, esperando que o rio limpasse completamente nossos corpos e os trapos que nos cobriam. Aos poucos, para nós, só havia o perfume da noite, das folhas molhadas, da liberdade. Nós nos sentíamos limpos, felizes, tínhamos vontade de gritar, de chorar, de comemorar... Mas era preciso continuar calados.

O velho Sol aproximou-se do rosto de Calu, como se segredasse.

— Saímos silenciosamente do rio. Era o fim do verão na Polônia. Mas as noites de fim de verão por aqueles lados não são como as daqui. Estávamos gelados e havia ainda muito a fazer, antes de nos preocuparmos com o frio, ou com qualquer outra ideia que não fosse fugir, fugir, viver e continuar lutando contra aquela maldição que se abateria sobre o mundo... (BANDEIRA, 2009, pp. 63-4).

Essa reminiscência, em que a voz do narrador é quase apagada pela de Solomon, evidencia um tipo de fantasma histórico: a neurose fantasmática de uma vítima da guerra. Solomon acaba contrastando o clima tropical do Brasil com o europeu, o que reforça o fato de que o passado estrangeiro se mistura com o presente tropical. Além da liberdade, teriam de lidar com Kurt Kraut:

— Mas vocês estavam fora do alcance do Anjo da Morte. Isso era o que importava, não é?

— Nossa fuga provocou um verdadeiro acesso de fúria no nosso carrasco e carcereiro. Kurt Kraut não podia admitir que três prisioneiros escapassem de suas garras, assim, sem mais nem menos. Com um pequeno destacamento, saiu em nosso encalço como um cão farejador. Estávamos escondidos no porão de um armazém de camponeses russos, entre as pequenas cidades de Pulmo e Sack, perto dos lagos, dentro do território soviético em poder dos nazistas. E o Anjo da morte nos encontrou...

Solomon Friedman sorriu:

— Não fomos fuzilados imediatamente, como seria de esperar. Kurt Kraut nos manteve amarrados nas traves do porão do armazém e ordenou que seus soldados o deixassem sozinho conosco. Ele tinha certeza de haver, no campo, uma conspiração que nos ajudara a fugir e estava disposto a arrancar confissões de nós três. Ele haveria de nos torturar até que implorássemos pela morte! O canalha estava certo de conseguir confissões fabulosas que haveriam de credenciá-lo a receber a Cruz de Ferro, a maior condecoração nazista, das mãos do próprio Hitler...

— Fim do verão de 44? — lembrou Calu, um excelente aluno de História. — Nesses meses, os soviéticos já contra-atacavam, vindos do leste. Esmagaram a resistência alemã e avançaram sobre a Varsóvia...

— Certo, Calu. É por isso que estou aqui, forte e saudável, falando com você! Justamente naquela noite as tropas soviéticas avançavam sobre aquela região... (BANDEIRA, 2009, pp. 65-6).

No excerto acima, é a ameaça de morte, e não propriamente a morte, que pode contrair os sentidos de quem se ponha no lugar de Solomon e seus companheiros. Também pode causar contração dos sentidos o ambiente de tortura, posto que ficam amarrados aguardando o fuzilamento. Kurt Kraut chega a preparar uma sessão de sadismo, mas ela é interrompida pelos russos:

Atiçou o fogareiro de ferro com um fole e colocou uma comprida torquês sobre o fogo. Quando o aço ficou rubro, pegou a torquês com um trapo para proteger suas mãos e aproximou-se dos prisioneiros. Arrancaria a verdade deles antes de matá-los. Ninguém jamais resistira a uma sessão de torturas nas mãos de Kurt Kraut, o Anjo da Morte...

As garras rubras da torquês aproximaram-se do rosto de Ferenc Gábor.

— Abra a boca, judeu! Fale! Quem ajudou vocês na fuga? Abra a boca para falar ou eu a abro para arrancar sua maldita língua com isto!

A torquês incandescente quase tocava o rosto de Ferenc Gábor. Queimava, mesmo a uma certa distância. O jovem fechou os olhos e fingiu amolecer o corpo amarrado à trave, esperando que o alemão se aproximasse um pouco mais e agarrasse a sua nuca para arrombar-lhe a boca com a torquês. Quando sentiu o alemão junto de si, reuniu todas as poucas forças que lhe restavam e desferiu uma joelhada violenta entre as pernas do odiado carrasco.

— *Ach!* — berrou Kurt Kraut, dobrando-se de dor.

Deixou cair a torquês e rolou pelo cimento, praguejando, esgoelando-se em palavrões. Solomon Friedman contorceu-se, tentando livrar-se das cordas. Era impossível. Mas Ferenc Gábor tinha agido bem. Agora, enfurecido, Kurt Kraut sacaria de sua Luger e os mataria rapidamente, livrando-os de mais sofrimento.

O Anjo da Morte levantou-se, vermelho de ódio. Seus olhos claros como gelo soltavam faíscas. Rugiu como uma fera e sacou a arma. Estendeu o braço e encaixou a ponta do cano da Luger entre os olhos de Ferenc Gábor.

— Maldito judeu! Eu vou...

Nesse momento, a porta do porão abriu-se e um soldado entrou esbaforido, a farda em desalinho, ofegante.

— *Keutnant!* Os russos! Os russos tomaram o Pulmo! Estão se aproximando daqui! Estamos cercados! (BANDEIRA, 2009, pp. 68-9).

Diante dos excertos até agora reproduzidos, é defensável a afirmação de que contêm goticismos, o que se coaduna com a ideia de que a totalidade da narrativa é altamente gótica. Afinal, a ela não faltam os três principais ingredientes do Gótico. A bestialidade de Kurt Kraut na forma do sadismo seguido de tentativa de homicídio é uma das monstruosidades vilanescas que compõem a atmosfera gótica. Esta também é formada a partir de certos adjetivos, tais como *gélido*, *fantasmagórica* e *escuro*. Já na cena em que Chumbinho e Calu estão para embarcar no helicóptero que os levaria ao Castelo Wachenfeld, há uma metáfora acompanhada pela descrição de um local cheio de fumaça, um dos tipos de obscuridade (o meteorológico) descritos por Nick Groom (2012, p. 76-7):

Um **pandemônio dos diabos** tomou conta do aeroporto. As explosões provocaram **nuvens de fumaça**, e uma gritaria de final de campeonato de futebol ressoou pelos enormes vãos livres do prédio do aeroporto.

Alguma coisa rolou pelo chão entre os garotos e os tais “transeuntes”, bateu na parede e começou a silvar, soltando um forte jato branco.

Uma bomba de **fumaça!** (BANDEIRA, 2009, p. 115, negritos nossos).

O crime e a detecção por ele motivada acabam sendo permeados por atmosferas góticas em que o passado assombra o presente e a justiça é feita às custas de um sacrifício: para punir o Anjo da Morte, precisam deixar livre Davi Segal, que tomara uma atitude sanguinária e, portanto, monstruosa unicamente pelo medo de ser descoberto em sua transgressão em forma de farsa, de fraude.

Por fim, para que se constatem o aspecto racional inerente à imanência (que pressupõe o contraste com a transcendência) e a ausência de sobrenatural no goticismo de Pedro Bandeira, será transcrita, a seguir, a passagem em que Chumbinho vê Calu na quase desfeita fanstasia de Hitler e faz uma pergunta que, por mais respeitosa que seja, é jocosa:

— Evitamos um banho de sangue, Calu! Se esses malucos resistissem, muita gente ia morrer esta noite! Como conseguimos fazer tudo isso, Kara? Será que **baixou por aqui o espírito de Solomon Friedman?**

A tinta de escrever com que Calu tingira os cabelos começava a escorrer-lhe pela testa. O bigodinho cortado da escova começava a deslocar-se.

— Não sei, Chumbinho... Acho que foi mesmo o velho Sol quem nos inspirou. Acho que você falou por mais de seis milhões de vítimas... Nunca mais você representará uma cena como esta. A um só tempo, você representou seis milhões de papéis... (BANDEIRA, 2009, p. 174, negrito nosso).

Nesse diálogo, a pergunta de Chumbinho desperta uma resposta que fala em inspiração. Os discursos não dão margem a uma interpretação esotérica ou ligada à transcendência na medida em que a inspiração é uma motivação justiceira. No fim, a narrativa se desdobra em dois crimes: o histórico, praticado contra povos ou etnias (judeus, ciganos e outros povos “não” alemães) e o ficcional, praticado contra um indivíduo, que não foi assassinado por um nazista. O peso maior, contudo, é atribuído ao crime histórico.

Atente-se para o fato de que Miguel, cujo nome é o nome de um arcanjo, embora não seja o destaque da narrativa, é quem descobre quem realmente é o criminoso de que Solomon Friedman foi vítima. Tal crime se mistura com um passado histórico que volta para assombrar o presente num castelo. Nesse *locus horribilis*, os segredos, as sombras e as fantasmagorias da memória do massacre sofrido pelo povo judeu vêm à tona e são superados pela força da razão, faculdade que, conforme Hanna Arendt, esteve ausente durante a ascensão monstruosa de Hitler ao poder e poderia ter evitado toda a maldade cujos resquícios transplantados no Brasil os Karas conseguem enfrentar e sobre eles triunfam. O leitor de Pedro Bandeira, portanto, encontra o Gótico no Brasil, que, como foi sublinhado no introito desta investigação, seria formado por traços estrangeiros adaptados ou mesmo situados em outro país. Não por acaso algumas assombrações do passado são reminiscências de desventuras de Solomon ocorridas na Europa no fim da Segunda Guerra Mundial.

### 3 O FUNCIONAMENTO DOS ELEMENTOS DA NARRATIVA POLICIAL E O DOS ELEMENTOS DE UM GÓTICO BRASILEIRO EM *PÂNTANO DE SANGUE*

*O rio é de sangue, do sangue dos bravos.  
Caminho desamparado no atoleiro de lama  
vermelha. Mortos, sempre novos mortos, por toda  
a parte os encontro.*

*Diógenes Magalhães*

Este capítulo privilegia a aventura *Pântano de Sangue*, em que o Pantanal, o principal cenário, constitui um *locus horribilis* com cores autóctones, e em que a cronotopia (relação entre tempo e espaço da narrativa) se esgarça em mais núcleos ao mesmo tempo que o narrador registra os mundos interior e exterior não apenas do personagem Miguel, mas também e principalmente do personagem Crânio, que, após a insatisfatória análise policial em torno do assassinato do professor de Matemática, decide ir ao Pantanal, do Mato Grosso do Sul, a fim de investigar o que teria acontecido, e acaba encontrando o crime organizado e liderado pelo misterioso Ente, déspota de um lugar onde morrem índios e são destruídas a fauna e a flora, do que é um claro exemplo a morte dos jacarés. Não à toa no Pantanal Crânio encontra cenas de putrefação, um verdadeiro atoleiro de sangue e mortos. Esta parte da investigação também examina o tipo de vilania e efeitos do passado no presente.

#### 3.1 Crime, mistério, pistas e detecção

Antes da análise de *Pântano de Sangue*, faz-se mister a fixação de algumas considerações sobre alguns atributos do personagem Crânio presentes na primeira aventura dos Karas, e não naquela em torno da qual gira o presente capítulo. Ele, assim como os amigos, é um tipo fixo: é o intelectual do grupo e também o que tira as notas mais altas. Sua capacidade de análise possivelmente está na contramão do ciborgue, cujas “ações não retroagem a nenhuma interioridade ou racionalidade” (MATOS, 2010, p. 96). “Essa realidade se refere ao término de uma época — a do *cogito* cartesiano” (MATOS, 2010, p. 96). Esse

ciborgue é o herdeiro de uma aliança entre militarismo e capitalismo, e seria, na visão de Olgária Matos, o tipo de habitante da pólis voltada para a mercadoria e para o consumo, de modo que nele haveria constantes e intensos fluxos. Trata-se, em última análise, de um ser alienado e com o corpo voltado para a máquina. Ocorre que, mesmo que às vezes seja alienado em seu cientificismo, Crânio tem autonomia e pensamento crítico; além disso, mantém a distinção entre o orgânico e o inorgânico. É capaz de usar a razão, atributo que está ausente no ciborgue tal como ele é descrito por Matos em suas considerações sobre o fim do sujeito cartesiano e a abertura da pólis para a mercadoria e para o consumo. Talvez a cena que mais evidencia o racionalismo do personagem seja a do trecho seguinte, em que, apesar da crítica ao pensamento metódico e cartesiano do gênio dos Karas, Calu e o amigo estabelecem uma conversa em que deixam patente o fato de Crânio pensar cientificamente:

Quase encostado no geniozinho dos Karas, Calu sussurrou, com malícia:  
 — Você já notou os peitinhos que estão crescendo na Magri?  
 Por um instante, a calma do Crânio pareceu perturbada:  
 — Numa hora como esta, você...  
 — Calma! — brincou Calu. — Eu esqueci que  **você só pensa cientificamente...**  
 Crânio conseguiu controlar-se:  
 — **Eu não penso só em máquinas**, Calu. Eu penso em carne também...  
 — Não vá me dizer agora que você é humano... (BANDEIRA, 1984, p. 24, negritos nossos).

Obviamente, a piada em torno do pensamento científico (ou cientificista) só é possível a partir da assunção de que ele existe. Fato é que essa característica (o pensamento científico) é fundamental ao andamento das narrativas. Todavia, parece que o autor quer apresentar indícios que humanizam Crânio e seus amigos, que são os detetives das aventuras. Afinal, também têm sentimentos, desejos e hormônios. A propósito da humanização do detetive, Sandra Lúcia Reimão tece considerações sobre ele enquanto figura genérica ao analisar justamente alguns casos particulares: ela faz comentários sobre alguns famosos detetives do gênero romance policial nas conclusões não definitivas do seu livro, intitulado *O que é romance policial* (1983, p. 79, negritos nossos):

Se Dupin aparecia nas narrativas de Poe apenas enquanto “**máquina de raciocinar**”, Holmes e Poirot além de serem, enquanto detetives, também “**mentes dedutivas**” a elaborar equações, **nem** por isso **abdicam de ter personalidades próprias**. Holmes é morfíno e cocainômano, adora tocar violino enquanto medita e entedia-se profundamente quando não tem um caso a resolver; Poirot é vaidoso e preocupa-se com o vestir, tem profunda amizade por Hastings e, em seus últimos textos, veremos um velhinho solitário sofrendo por causa da saúde e excepcionalmente emotivo. Essas características de personalidade própria, em Holmes e Poirot, não se relacionam diretamente com suas atividades enquanto detetives; são “agregações”, “justaposições” que, acredito poder afirmar, são uma das causas da popularização e

da grande aceitação destes. Através dessa “humanização”, o detetive se torna mais próximo e, portanto, mais assimilável para o leitor [...].

A mania de Crânio é tocar a sua gaita. A respeito dele também não se pode deixar de notar o quão curioso é seu apelido, uma vez que, conforme ficou dito, o romance policial é marcado pela ciência do século XIX, em que Alphonse Bertillon desenvolve a antropometria. Vale repetir que a fisiognomonia e a frenologia também comparecem, e que pretendiam explicar o caráter e o intelecto do indivíduo pela forma do crânio e do traços somáticos (SODRÉ, 1978, p. 112). A fisiognomonia, de Johann Lavater, pode ter influenciado Bram Stoker em *Drácula*, romance em que o vilão homônimo pode ter o corpo decifrado e identificado como personificação de todas as características físicas e psicológicas abominadas pelo *ethos* vitoriano.

Outra qualidade de Crânio também se encontra numa passagem de *A Droga da Obediência*: sua capacidade de usar a Matemática:

- O Bronca é o vigésimo oitavo estudante a desaparecer em cerca de dois meses. Vejam: desapareceram três estudantes de nove colégios diferentes. É fácil concluir então que o Bronca é a primeira vítima do [Colégio] Elite...
- A primeira vítima?! O que é que você quer dizer com isso?
- Quero dizer que estamos agindo contra uma organização poderosíssima, na certa dirigida por **uma cabeça privilegiada**. Finalmente **um rival à minha altura!**
- Mas os raptos...
- Não são raptos comuns. **Há um método. Um método científico de amostragem**. Estão sendo recolhidas três amostras de cada um de pelo menos dez diferentes colégios, todos do mesmo padrão. Pelo jeito, eles querem jovens da classe alta, bem alimentados, saudáveis, boas cabeças, atléticos...
- Então quer dizer que...
- Quer dizer que mais dois alunos do Elite devem ser sequestrados ainda esta semana. Hoje mesmo, talvez! (BANDEIRA, 1984, pp. 20-1, negritos nossos).

Crânio, como já ficou dito, é extremamente cartesiano, sobretudo quando discorda do grupo e deixa-o a fim de investigar a morte de seu professor no começo de *Pântano de Sangue*:

- Emergência máxima, Karas? O que houve? O Doutor Q. I. fugiu da cadeia?<sup>21</sup>
- Espero que não, Chumbinho — respondeu Calu, demonstrando que uma emergência máxima dos Karas não era ocasião para piadas. — Vamos ouvir por que Crânio nos convocou.
- À frente do gênio dos Karas havia uma misteriosa caixa de metal.
- Crânio parou de soprar a gaitinha quando percebeu que toda a atenção estava concentrada nele e no que ele tinha a dizer. Bateu a gaitinha na coxa para enxugá-la e falou, sem olhar diretamente para ninguém:
- A polícia está errada. Andrade está errado. O assassinato do professor Elias é um trabalho para os Karas (BANDEIRA, 1987, p. 7).

<sup>21</sup> O Doutor Q. I. chega mesmo a escapar da prisão em *A Droga do Amor*.



No excerto acima, Crânio discorda dos rumos tomados pela polícia em relação ao assassinato do seu professor (que ensinava justamente Matemática), de quem o rapaz gostava. O cadáver, “brutalmente massacrado”, era “uma massa de sangue, retorcida e pisoteada, jogada na calçada como um fardo de roupa suja” visto por uma massa de estudantes, um grupo do qual “uma estudante vomitou”, embora alguém tivesse se lembrado “de cobrir o corpo com jornais”, cujas “manchetes falavam da violência urbana” (BANDEIRA, 1987, p. 5).

Tudo leva a crer que se trata de um crime rotineiro, como no diálogo abaixo:

— Você era o aluno predileto do professor Elias — argumentou Miguel — mas isso não o obriga a ser o detetive que vai solucionar esse bárbaro assassinato. Nós estamos chocados, mas a verdade é uma só: nosso professor é mais uma vítima dessa brutalidade toda. Foi mais um latrocínio nojento, sem razão, sem explicação...  
— Ele foi assassinado por causa de alguns trocados que trazia no bolso — acrescentou Magri. — Nem era dia de pagamento. Isso é São Paulo... (BANDEIRA, 1987, pp. 8-9).

O crime de abertura da narrativa tem fumos de latrocínio, fenômeno urbano que, assim como a verdadeira motivação do assassinato do professor Elias, está “à altura da violência dos acontecimentos históricos” (ROUANET, 1988, p. 77), porém a aparência de criminalidade urbana é um disfarce dos verdadeiros assassinos. Crânio percebe isso e verbaliza suas suspeitas, refutadas no excerto acima. As suspeitas haviam sido firmadas nos termos seguintes:

— Por enquanto, não sei de nada, Miguel. Mas tenho certeza [*de*] que não encontraremos pistas aqui em São Paulo. A resposta está em Mato Grosso do Sul. Está no Pantanal.  
— Onde?! — riu Chumbinho. — Crânio, você ficou maluco? (BANDEIRA, 1987, p. 8).

No decorrer da investigação, mostram-se verdadeiras as suspeitas de Crânio, que sabia que o professor de Matemática tirara fotografias no Pantanal, em Mato Grosso do Sul, onde viu o que não devia. Foi torturado, assassinado e jogado perto do Colégio Elite. Os sinais, portanto, não batiam com os de um latrocínio. Todo detetive de prosa de ficção policial descobre ou identifica, com sua semiologia empírica, por assim dizer, os vestígios do crime, como as impressões digitais ou as pegadas, sinais fragmentários do corpo do sujeito procurado. Afinal, em conformidade com Jeffrey Jerome Cohen (2000, pp. 27-8), o monstro sempre deixa restos materiais do estrago que causa. No caso específico da morte do professor Elias, serve como pista o conjunto de fotos por ele tiradas no Pantanal:

— O professor Elias era muito organizado. A ordem era para ele uma verdadeira mania. Examinei cuidadosamente todos os slides. Eles estão arquivados na sequência em que foram fotografados, seguindo um roteiro de viagem. Há somente uma exceção: estes três slides que mostram passageiros descendo a escada de desembarque de um avião, no aeroporto de Cumbica, em São Paulo. Pela lógica deveriam estar no fim, mas estão bem no meio da série (BANDEIRA, 1987, p. 10).

Após estabelecer uma linha alternativa de investigação, Crânio decide ir à residência de tia Matilde, uma pessoa por ele desconhecida, mas que é uma parenta rica e poderosa do Mato Grosso do Sul, onde o rapaz pretende visitar o local fotografado pelo professor Elias. Em verdade, ele pretende “percorrer os mesmos lugares que ele [*professor*] visitou e localizar aqueles que fotografou antes e depois das três [*fotos*] que foram roubadas” (1987, p. 11), “fotos que comprometiam alguém” (p. 10). Essa seria a primeira diferença de *Pântano de Sangue* como obra particular em relação ao gênero a que pertence: Em tese, a narrativa policial se passa na pólis; *Pântano*, todavia, se passa na maior parte do tempo num lugar mais natural. Curiosamente, esse contraste fica nítido numa fala do personagem Calu:

— Ora, Crânio — reclamou Calu, do meio das sombras do forro do vestiário — você convocou uma emergência máxima dos Karas para vir com essa história? Pode explicar o que tem a ver o Pantanal de Mato Grosso com um professor de matemática? O que tem a ver um professor de São Paulo com **os jacarés e as piranhas do Pantanal**? O que tem a ver **um assassinato em pleno asfalto paulista** com aquela **natureza fantástica**? Pode explicar? (1987, p. 8, negritos nossos).

A aventura se divide em dois núcelos: em um, aparecem Chumbinho, Calu, Magri, Miguel e Andrade conversando algum tempo depois da partida de Crânio, que desaparecera, e o único vestígio encontrado foi uma peça de roupa; no outro núcleo, aparece Crânio antes de ser dado como desaparecido no Pantanal. Significa isso que esse segundo núcleo, todo voltado para uma aventura individual de Crânio — uma vez que os outros Karas haviam se recusado a acompanhá-lo até o Pantanal —, explica a causa do desaparecimento do gênio dos Karas.

É no núcleo de Miguel, apresentado primeiro, mas cronologicamente posterior ao de Crânio, que se confirmam o desaparecimento de Crânio e a realidade do crime no Pantanal:

Miguel falou, pela primeira vez:

— Crânio daria a jaqueta a alguém sem antes tirar do bolso a gaitinha?

— Claro que não. Mas, e se a jaqueta foi roubada? E se...

— Só o piloto assassinado poderia responder a essa pergunta, Chumbinho — cortou Miguel. — Mas os mortos não falam.

— Ele falou antes de morrer, Miguel.

[...]

Andrade tirou a cadernetinha de anotações do bolso.

— Estão aqui... deixa ver... O piloto disse: “Crânio...”

— Como?!

— É isso mesmo, Magri. Ele disse: “Crânio... encontrem... o Ente... Formigas-paradas... Mike Sierrabrava... é o Ente... é Mike Sierrabrava... eu descobri... é ouro... é ouro puro... Crânio... pelo amor de Deus...”

Os Karas se entreolharam. Um piloto tinha sido assassinado no Pantanal e morrera falando no gênio dos Karas! (1987, p. 16).

Andrade logo contextualiza o que pode estar ocorrendo no Pantanal: devido à pressão para que os banqueiros aceitem que “as contas secretas [*dos traficantes*] sejam abertas à investigação” para levar à falência o crime internacional, este, diante da possibilidade de que “a proteção do dinheiro depositado não seria mais segura”, passou a “transformá-lo em ouro”, o qual ficou “guardado em lugar seguro, até que as coisas esfriassem. Um lugar sem lei, onde o ouro pudesse ficar escondido por algum tempo. E que melhor refúgio do que o Pantanal!” (1987, p. 18).

O segundo núcleo, por sua vez, explica o que acontece a Crânio, que logo encontra as mazelas do novo destino, registradas a partir do capítulo terceiro, “O inferno começa no paraíso”:

No saguão, uma mocinha, ao lado de Crânio, olhava na mesma direção. Parecia uma índia. Bem jovem, morena, de cabelos lisos e negros, **carregando um bebê envolto em uma manta colorida, apesar do calor.**

Crânio sorriu para a mocinha. Ela não respondeu ao cumprimento (1987, p. 21, negritos nossos).

Pouco tempo depois, passam a ser hostilizados por um cão farejador:

O cão olhou para o lado do garoto e rosnou. Agarrada pelo homem de bigode, a correia esticou-se ao máximo e o latido furioso ecoou como um **som dos infernos**. Crânio recuou, surpreso, e sentiu o corpo da mocinha índia que se protegia atrás dele.

Dava para ler um brilho estranho no olhar do homem de bigode. Antes que acontecesse, o rapaz percebeu que a correia ia ser solta.

Por quê?

O cão negro, num salto, investiu contra ele. Crânio desviou-se e girou no ar a maletinha que trazia, atingindo o animal em cheio. O cão rolou de lado, recompôs-se e saltou novamente. Não queria nada com Crânio. Era a mocinha índia que o animal queria. Mas, a essa altura, o rapaz já agarrara a correia. Susteve o primeiro tranco do salto do cão em direção à mocinha, puxou-o e conseguiu prender a correia na maçaneta da porta.

Com o coração aos pulos, tonto pela luta, pelas vozes excitadas e pelo latido histérico que o envolviam, Crânio voltou-se para a mocinha.

— Você está bem?

O homem de bigode aproximava-se. A mocinha, olhos arregalados de medo, deu dois passos em direção ao rapaz e, inesperadamente, jogou o bebê em seu colo.

— O quê...? (BANDEIRA, 1987, pp. 22-3, negrito nosso).

O excerto acima evidencia o grotesco e o animalesco. A origem do som infernal é um cão extremamente feroz, identificável, portanto, com uma besta, prenúncio da selvageria que encontrará no Pantanal. Com o bebê no colo,

O rapaz abriu delicadamente a manta e viu uma **carinha de olhos fechados, azulada**. Quase que com medo tocou o rostinho do bebê. Apesar de todo o calor do centro-oeste, **o bebê estava gelado**.

— Meu Deus! O bebê está...

— Pega esse rapaz aí! É um deles!

Era a voz do homem de bigode que, de revólver em punho, avançou em direção ao garoto. Instintivamente, Crânio recuou, como que protegendo o bebê.

— Ei, espere um pouco!

A mão armada ergueu-se e socou a cabeça do rapaz com a coronha do revólver. Uma bola de fogo espalhou-se por dentro de sua cabeça. Agarrando o bebê, Crânio escorregou suavemente para o chão. Tentou arregalar os olhos, tentou entender, mas sentiu-se entorpecido, enfraquecido, sentiu-se morrer (1987, p. 23, negritos nossos).

No hospital, Crânio, que passa a receber um tratamento respeitoso por ser sobrinho de uma pessoa poderosa, indaga sobre o que aconteceu ao homem de bigode, o tenente. Em um ponto da conversa, escuta a revelação:

Uma expressão de cristal gelado passou, por um instante, pelos olhos do tenente. Crânio percebeu que ele se sentia mais seguro lidando com desgraças do que pedindo desculpas:

— Não, a cocaína não estava nas roupas do bebê, senhor sobrinho de tia Matilde. Estava *no* bebê. O corpo dele estava costurado do pescoço à virilha. Os malditos **esvaziaram as entranhas de um pobre cadaverzinho e o encheram com drogas!** (BANDEIRA, 1987, p. 30, negrito nosso).

O cadáver de um bebê enquadra-se na categoria das cenas escatológicas que geram contração e, portanto, horror (em oposição ao terror e ao sublime), conquanto não se possa dizer que esteja num nível equivalente de horror ao da história da noviça Agnes, de *The Monk*. O crime com que Crânio se depara é explicado pela autoridade local (que está subordinada à tia de Crânio): o Senador (que não é um senador de verdade). Diz ele:

— A cocaína é apenas um dos ingredientes do panelão infernal que está sendo cozido por aqui. As drogas, o contrabando, o desmatamento, **a destruição dos índios, o brutal extermínio dos jacarés** e de tudo quanto é único no Pantanal misturam-se como uma **receita dos demônios**. Não sei se vai ser possível encontrar um **antídoto** para todo esse **envenenamento** (BANDEIRA, 1987, p. 27, negritos nossos).

Essa descrição já adianta a obscuridade que o personagem encontrará em sua busca por justiça. Crânio, ainda na cama do hospital, revela parte do motivo que o levou àquele lugar: o desejo investigativo:

— O conserto do avião vai demorar, não vai?  
 — Talvez uns dois dias. Por quê? Está muito ansioso para iniciar suas férias no Pantanal?  
 — Ansioso? Oh! não... é que... é que eu vim por causa de um professor amigo meu. Ele me falou de tanta coisa fascinante que fiquei curioso demais. Mal dá para esperar. Gostaria de fazer o mesmo roteiro que ele fez.  
 O Senador voltou-se para Crânio logo que ouviu a palavra “professor”. Parecia interessado.  
 — Seu professor esteve aqui? Professor de geografia, ou de biologia, suponho.  
 — Não. Professor de matemática. E fotógrafo amador. Professor Elias...  
 O Senador e o tenente trocaram um rápido olhar que não escapou à atenção de Crânio. O rapaz disfarçou, ajeitando a pequena bandagem e dando a impressão de que nada tinha percebido (1987, p. 28).

Mas o garoto não revela tudo: não confia plenamente nas autoridades, o que permite o vislumbre de um resquício das histórias de bandoleiros, cujo público não confiava no aparelho policial e judicial:

— O professor **Elias esteve aqui na semana santa**. Talvez o senhor o tenha conhecido, Senador. Ele andou pelo oeste da rodovia Transpantaneira...  
 — A oeste da Transpantaneira? — cortou o grandalhão. — Vai ver foi lá pelos lados das minhas terras e da fazenda da tia Matilde. Bem, é fácil ter sido pelos lados da fazenda da tia Matilde. Ela está por todos os lados!  
 — É para esses lados que eu gostaria de ir, Senador. Gostaria de ver o que o professor Elias viu.  
 Sem olhar para o garoto, subitamente interessado nas dobras do lençol, o Senador perguntou:  
 — Você se encontrou com o seu professor antes de vir para cá?  
 Crânio **resolveu mentir**. Não saberia explicar por quê, mas **resolveu não falar da morte do professor Elias**.  
 — Não... Há duas semanas eu não o vejo. Antecipei minhas férias e, antes de embarcar para cá, fui cuidar de uns cursos extras que pretendo fazer... (BANDEIRA, 1987, p. 29, negritos nossos).

Em pouco tempo ele se coloca no rastro do professor. É levado às terras do Senador primeiro, e depois passa a ser guiado por Robson, um índio que sempre se refere a si mesmo na terceira pessoa. Ao se perder do guia Robson, acaba caindo nas garras da quadrilha em que trabalha o Centurião sob ordens do Ente. Crânio consegue fugir com a ajuda de Bezerra, o piloto que profere as palavras lidas por Andrade aos outros Karas. Crânio fica oito dias numa espécie de coma sob os cuidados da tribo de Robson. Enquanto isso, Miguel, Magri, Calu, Chumbinho e Andrade, que não podem confiar nas autoridades locais, vão ao Pantanal. Miguel e Calu chegam a agir sozinhos, enquanto Andrade, Chumbinho e Magri se tornam reféns de Centurião. A essa altura, a narrativa ainda é dividida em núcleos (que passam a ser quatro: o de Calu, o de Miguel, o de Magri, Chumbinho e Andrade e o do próprio Crânio), mas seus respectivos tempos estão sincronizados. Todas as pistas sugerem (e o leitor, como sempre, é levado a concordar com os personagens nas hipóteses que estes formulam) que o

Senador é o grande responsável por toda a criminalidade: essa é a hipótese que Calu formula e à qual vão chegar os outros personagens: ele, o Senador, seria o Ente, o tal Mike Sierra-Brava. Calu apresenta algumas de suas conclusões antes mesmo da ida ao Pantanal:

- Parece que é uma história meio maluca. Os pantaneiros falam em espíritos malignos que assombram a região. Nem sei por que são chamados Formigas-paradas...
- Não sabe, Andrade? — sorriu Calu, triunfante. — Mas é tão simples! Espíritos do mal, um grupo de misteriosos assassinos, Formigas-paradas, o Ente... Você não vê uma ligação nisso tudo?
- Que ligação você está vendo, Calu?
- “Ente” é a pronúncia de *ant*, que significa “formiga”, em inglês!
- Quer dizer que...
- Quero dizer que os Formigas-paradas formam o grupo de bandidos encarregados de guardar o ouro. E o Ente é o formigão maior, o líder! (BANDEIRA, 1987, p. 19).

Essa hipótese é a mesma de Crânio, por ele verbalizada da seguinte forma:

- Os homens do Centurião são os Formigas-paradas! Os assassinos misteriosos do Pantanal! Não tem nada de folclore nem de credence popular nisso tudo. É isso! Descobri! Os Formigas-paradas! O Ente! Ente tem a mesma pronúncia que *ant*, que quer dizer “formiga”, em inglês. O Ente é o líder dos Formigas-paradas! Os Formigas-paradas são os criminosos que protegem o ouro da Máfia! Toneladas de ouro! Escondidas aqui por perto! Separados por centenas de quilômetros, dois Karas tinham chegado à mesma conclusão (BANDEIRA, 1987, p. 57).

Essas linhas de investigação exemplificam o postulado de Todorov segundo o qual há duas histórias: a do crime e a da investigação. A diferença é que o crime é um só, enquanto existem duas investigações devido à existência de mais de um núcleo. Não se trata de assombrações: não há o sobrenatural em *Pântano de Sangue*. “Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito” (TODOROV, 2017, p. 51). Para Tzvetan Todorov (2017, p. 52), há dois tipos de sobrenatural: o que se dá em forma de sonho, alucinação, loucura ou drogas, e o que é constituído por acontecimentos que não passam de ilusão ou, como é o caso de *Pântano*, que não passam de fraude.

Depois de uma série de ações, como trocas de tiros, voos e diálogos tensos, é revelada a verdade no momento em que todos os que lutam contra o crime estão no mesmo lugar, o lugar onde Miguel refuta a hipótese segundo a qual o Senador é o Ente:

- [...] existe uma linguagem internaconal entre os pilotos, na hora de citar iniciais, para que não haja confusão nos contatos pelo rádio. Eles não dizem “a”, dizem “alfa”. Não dizem “z”, dizem “zulu”. Não dizem “h”, dizem “hotel”. Não dizem “m”, dizem “mike”!

Todos olharam o avião rosa-choque. Pintado em preto sobre o rosa da fuselagem, PT-MSB!

— Aí está! — Miguel mostrava-se triunfante. — Papa-tango-mike-sierra-bravo, e não Mike Sierrabrava! O piloto Bezerra reconheceu este avião em sua última viagem pelo Rio Taquari. Era o mesmo avião que o professor Elias fotografou! Não era o avião amarelo, era o avião cor-de-rosa!

— O meu avião? — protestou tia Matilde. — O que meu avião tem a ver com tudo isso?

— Seu avião estava lá, **na semana santa**, no aeroporto clandestino, brilhando ao sol! Sol amarelo... sol vermelho... Sol rosa-choque! (BANDEIRA, 1987, p. 129, negrito nosso).

Para comprovar sua tese, Miguel arranha a pintura do avião e, assim, revela que é revestido de ouro:

— O avião é todo de ouro! Toneladas de ouro voando pelo Pantanal, todo esse tempo! Quem desconfiaria? Que melhor esconderijo do que esse para a riqueza do crime organizado? As placas de aço originais foram substituídas por placas de ouro puro! Foi isso o que o professor Elias fotografou: um avião todo de ouro *enquanto estava sendo pintado de rosa-choque!* Sol amarelo: o ouro! Sol vermelho: o rosa sendo pintado!

Tia Matilde tremia da cabeça aos pés (1987, p. 130, grifos do original).

Percebendo o erro que cometera, Crânio, com a anuência de Miguel, termina de acusar tia Matilde, que é a verdadeira culpada, o verdadeiro Ente:

Crânio afastou-se alguns passos de tia Matilde e encarou-a.

— Tia Matilde! Tia! “Ente” não é apenas a pronúncia de *ant*, que quer dizer “formiga”, em inglês. “Ente” é também a pronúncia de *aunt*, que quer dizer “tia”, em inglês! Tia! Tia Matilde, a tia de todo o Pantanal! Tia Matilde: o Ente! O tesoureiro do crime internacional! Pode prendê-la, Andrade!

O rapaz estendeu o fuzil M-16 para o detetive, mas tia Matilde foi mais rápida. Com uma agilidade inesperada para os seus sessenta anos, saltou como um tigre entre os dois (BANDEIRA, 1987, p. 131).

Tia Matilde, cuja agilidade zoomórfica de tigre pode ser identificada com o monstruoso e o bestial, consegue mesmo fugir de avião, mas fica subentendido que fica sem combustível no meio do oceano.

É importante frisar que, assim como em *Anjo da Morte*, é Miguel, líder dos Karas, que elucida o crime. Tratar-se-ia, mais um vez, de um personagem cujo nome de arcanjo combina com sua atividade de iluminação, isto é: de esclarecimento, mesmo que o destaque da narrativa seja Crânio por sua ligação com a vítima.

Ao longo da narrativa, as hipóteses vão sendo apresentadas até que seja descoberta a pessoa a quem se deve atribuir a culpa: a tia de Crânio.

### 3.2 Traços góticos com cores autóctones

Os cenários de *Pântano de Sangue* dão margem à identificação de traços góticos, coletados sob a luz dos eixos epistemológicos já apresentados: o *locus horribilis*, o terror e o horror e o grotesco e o sublime. Tudo isso comparece na diegese de forma ambivalente: é como se o Pantanal, conforme o dizer do próprio Senador, que fala em envenenamento, fosse tão ambivalente quanto o *phármakon* (que pode ser antídoto, mas pode também ser veneno): o lugar pode ser um paraíso, mas pode também ser o inferno (BANDEIRA, 1987, p. 36). Como ele diz:

— Olhe para baixo, Crânio. Veja o paraíso. Aqui a natureza se protegeu cercada pela cordilheira dos Andes, a leste, e pelas serras de Mato Grosso, a oeste. Você vai conhecer a mais linda reserva natural do mundo. Mas, se você olhar direito, é capaz de chorar. A estupidez, a miséria e a ganância estão acabando com o Pantanal. Ou talvez só a ganância, porque a miséria é resultado da ganância. E a estupidez é sua única explicação (BANDEIRA, 1987, p. 32).

A respeito das terras e de outras tensões os dois interlocutores tecem os argumentos abaixo, numa verdadeira aula:

Crânio não estava tão mal informado quanto o Senador parecia julgar.  
 — A verdade, Senador, é que no final das contas a terra acaba sendo tomada do índio por algum grande fazendeiro, que derruba a mata, planta capim e deixa algumas reses pastando, sem dar sequer empregos para esses brasileiros sem terra. O Senador sorriu, como se não achasse graça no assunto.  
 — É isso mesmo, Crânio. O problema do índio faz parte do grande problema que é a concentração de terras nas mãos de poucos. E o resultado é a miséria da maioria. Ai, como pode funcionar um país em que quando se nasce todas as terras já pertencem a alguém?  
 Por um momento somente o ronco dos motores do Tucano respondeu à pergunta do fazendeiro grandalhão, que culpava os fazendeiros pela miséria do Brasil.  
 — A miséria... Você sabe, Crânio, que **atualmente um lavrador brasileiro consome um décimo das proteínas que consumia um escravo cem anos atrás? É... antes os fazendeiros cuidavam melhor dos seus escravos do que os fazendeiros da atualidade cuidam dos trabalhadores livres...**  
 Crânio ficou imaginando que tipo de liberdade era essa.  
 — O que espanta — continuou o Senador — é notar a que ponto chegou a chamada “civilização”: no mesmo lugar em que um camponês passa necessidades, é subnutrido, doente e desdentado, os índios vivem fortes e saudáveis. Dá pra entender? (BANDEIRA, 1987, p. 34).

Uma vez que os escravizados eram vítimas de extrema violência física e má alimentação, infere-se que os trabalhadores “livres” a que se refere o Senador estão numa escravidão muito pior. O passado da escravidão, isto é: o passado dos escravizados, ainda é



um fantasma histórico que assombra a História do Brasil, e Pedro Bandeira o usa como ponto de referência. Esse fantasma é o fardo de que fala Hayden White em *Trópicos do discurso*, (2014, p. 52), fardo que o autor de *Pântano de Sangue* inocula em sua narrativa mesmo que *au passant*. José de Souza Martins (1995, pp. 1-2) afirma ser fácil “constatar que a modalidade de escravidão [...] por dívida, ou *peonagem*, é encontrada em diferentes atividades econômicas”. Para ele, a escravidão moderna é encontrada em atividades econômicas organizadas em consonância com graus extremos e opostos de modernização econômica e técnica. “Há economias que ainda seguem padrões do século 19 e até do século 18, como é o caso de setores do extrativismo amazônico, em particular o da borracha” (MARTINS, 1995, p. 2). Nas palavras do sociólogo Jessé Souza,

O **passado que nos domina** não é a continuidade com o Portugal pré-moderno que nos legaria a corrupção só do Estado, como o culturalismo dominante até hoje entre nós nos diz. **Nosso passado intocado** até hoje, precisamente por seu esquecimento, **é o do escravismo**. Do escravismo nós herdamos o desprezo e o ódio covarde pelas classes populares, que tornaram impossível uma sociedade minimamente igualitária como a europeia. Foi precisamente porque a Europa não teve escravidão que Norbert Elias pôde construir o processo civilizatório europeu a partir da ruptura com a escravidão da antiguidade (2017, p. 151, negritos nossos).

Jessé Souza se refere à Europa moderna, pois na Grécia antiga houve escravidão, sistema reutilizado mil anos depois de sua extinção por Portugal (BAGNO). “Os escravos [*escravizados*] foram sistematicamente enganados, compravam a alforria nas minas e eram escravizados novamente e vendidos para outras regiões” (SOUZA, 2017, p. 170). Esse passado escravocrata, como se sabe, atingiu os indígenas. Ademais,

Sem a efetiva generalização de uma economia emocional que permita o aprendizado escolar e o trabalho produtivo, cria-se uma classe de “sub-humanos” para todos os efeitos práticos. Pode-se **chacinar e massacrar pessoas** dessa classe sem que parcelas da opinião pública sequer se comovam. Ao contrário, celebra-se o ocorrido como higiene da sociedade. São pessoas que levam uma subvida em todas as esferas da vida, fato que é aceito como natural pela população. A subvida só é aceita porque essas pessoas são percebidas como subgente e subgente merece ter subvida. Simples assim, ainda que a naturalização dessa **desigualdade monstruosa** nos cegue quanto a isso (SOUZA, 2017, p. 153, negritos nossos).

Em *Pântano de Sangue*, a escravidão é mais um pano de fundo histórico do que um tema de conflito, ainda que o cativo do tráfico de drogas e seus trabalhadores façam as vezes de casa grande e trabalhadores escravizados. A casa senhorial seria o *locus horribilis* do *Southern Gothic* (Gótico Estadunidense), marcado também pela escravidão. Não há castelo cheio de assombrações, ingrediente que, conforme Anne Williams (1996, p. 39), é

desnecessário à atmosfera Gótica, mesmo que ele seja suficiente para que ela seja criada. Da mesma forma, em *Pântano de Sangue* não há nem castelo, nem casa senhorial, mas há a fazenda e o covil de traficantes, que fazem as vezes de casa senhorial. Também não existe vampiro, mas há um espaço em que o tráfico, como um vampiro, suga a natureza e a força de trabalho dos oprimidos na tensão entre natureza e civilização. Esta, por sua vez, atingiu o progresso, no Brasil, de forma parcial, e o fez às custas da submissão e do sofrimento de minorias. Os índios e os negros foram (como ainda são) atingidos pelo sistema escravocrata. Esse é o fundo histórico nativo: “[...] o Gótico brasileiro segue os mesmos parâmetros do Gótico sulista norte-americano, já que o *Brazilian Gothic*, assim como o *Southern Gothic*, apresenta em suas narrativas o **legado fantasmático de uma sociedade marcada pelo sistema escravocrata** [...]” (BARROS, 2014, p. 82, negrito nosso).

O Gótico Brasileiro seria diferente do Gótico no Brasil: este apresentaria elementos estrangeiros, como os que se encontram em *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, que naquele livro de contos oferece histórias que não se passam no Brasil, enquanto aquele empregaria as cores locais. *Pântano de Sangue*, como foi demonstrado, oferece em abundância os componentes de um cenário gótico autóctone e florestal.

Norteiam este exame os binômios vida e morte, grotesco e sublime e terror e horror, gerados por tensões entre a natureza e a cultura.

Talvez a fala que melhor ilustra a tensão entre natureza e civilização seja a do Senador a propósito do progresso:

— Ah, o progresso! Ah, a civilização! Você não se sente orgulhoso de tudo isso? Mas deixe só eu falar do nosso Picasso, o quadro cortado a gilete deste museu. Você verá essa barbaridade no Pantanal! Em nenhum lugar do mundo, o equilíbrio da natureza é tão perfeito e tão fantástico como aqui. Esse equilíbrio depende de uma corrente onde um elo apoia o outro. Tanto no entrelaçamento da vida quanto no entrelaçamento da morte. Aqui, a morte é vida. Cada ser que desaparece ressurgue garantindo a sobrevivência de outro. Mas há pessoas que acham muito elegante andar com sapatos e bolsas feitos de couro de jacaré. Para satisfazer essa vaidade, dois milhões de jacarés são mortos todos os anos por aqui. E o jacaré é responsável por não haver esquistossomose no Pantanal, você sabia? Ele é também o elo da corrente que mantém a população de piranhas em equilíbrio. Sem eles, as piranhas estão se reproduzindo aos milhões e dizimando os peixes menores. Neste museu, no lugar da tela de Picasso, daqui a pouco estará um quadro cinza e negro, retratando um pântano nojento, povoado somente pelas piranhas... E todos os que aqui vêm parecem felizes em participar desse festim de destruição. Ao longo da rodovia Transpantaneira divertem-se atirando em pássaros só pelo prazer de vê-los cair. Boiando nos corixos, nos pequeninos rios, o que se encontra são latas de cerveja e frascos plásticos... (BANDEIRA, 1987, pp. 35-6).

Apesar dos crimes com que tem de lidar, Crânio logo encontra o paraíso e, portanto, o sublime ainda em casa do Senador:

Crânio foi acordado em meio à mais linda madrugada que poderia ter sonhado. Do negro absoluto, as cores iam surgindo, separando-se e definindo-se sem pressa, em direção a luzes mais diversas que as cores do arco-íris. Com o colorido, amanheciam também os sons, numa sinfonia que começa com delicadeza e cresce lenta, misturando os acordes, até todos os instrumentos tocarem juntos, levando o ouvinte a sentir-se parte daquele grande espetáculo chamado “vida” (BANDEIRA, 1987, pp. 39-40).

O próprio Miguel, que chega a ir ao Pantanal para resgatar Crânio, hospeda-se em casa do Senador (num momento diferente, em que Crânio está em outro lugar) e chega a apreciar, de modo sinestésico, o ambiente:

— Bom dia, Senador! Saindo para pescar?  
Ainda estava escuro, mas as primeiras luzes do dia já podiam ser percebidas. **Era como se a luz tivesse cheiro**, ao amanhecer. Para Miguel, **as sensações confundiam-se**. Tudo parecia impregnado do perfume de Magri (BANDEIRA, 1987, p. 104, negritos nossos).

Numa chalana, Crânio, ao lado do guia Robson, que é um dos índios guaicurus, que “foram índios cavaleiros no passado” (p. 86), começa a entender melhor a beleza do Pantanal:

Crânio começou a entender o que o Senador queria dizer ao comparar o Pantanal ao paraíso. Estavam num corixo que ia dar no Rio Taquari, cercados pelo roxo dos ipês, no auge da floração, e pelo amarelo das flores dos cambarás. As árvores formavam enormes ramalhetes separados de quando em quando pelas salinas, lagoas coloridas de água salgada, lembrança do lendário lar dos Xaraés, que há milhares de anos dera origem ao Pantanal. Em volta dessas lagoas, o sal não deixava crescer nenhuma vegetação.

As águas do corixo eram tranquilas, e Crânio podia ver peixes coloridos, como em um aquário (BANDEIRA, 1987, p. 41).

É essa beleza que leva o guia Robson a dizer a Crânio:

— Teve um turista que disse a Robson que o nome Pantanal está errado. Que Pantanal é o mesmo que pântano, e que pântano é um lugar escuro, com árvores mortas. Robson nunca viu esse tal de pântano e nem quer ver. O que Robson sabe é que o Pantanal nunca foi escuro e nunca deu medo a ninguém. O único pântano que tem por aqui é esse pântano de sangue. Do sangue dos jacarés... (BANDEIRA, 1987, p. 42).

Todavia, o grotesco e o horror do Pantanal logo são encontrados por Crânio:

Não foi preciso avançar mais que alguns metros terra adentro para Crânio assistir ao espetáculo mais nojento de sua vida. Ossos branqueavam-se ao sol, misturados às carnes putrefeitas de milhares de jacarés. O cheiro era insuportável, mas a visão daquela barbaridade era pior. Cada uma das cabeças daqueles animais, que já habitavam a terra milhões de anos antes de o homem aparecer, tinha dois buracos. Um da bala que o abatera, e outro do pino de aroeira que lhe fora cravado a martelo

para completar o serviço. Em volta da chacina, um sem-número de urubus abatidos a tiros completava o absurdo (BANDEIRA, 1987, p. 52).

A passagem acima enquadra-se na obscuridade topográfica (florestas impenetráveis, montanhas inacessíveis, abismos, desfiladeiros, desertos, charnecas destruídas, campos de gelo, oceano sem limites), conforme a classificação de Nick Groom (2012, p. 76-7). Depois de se perder de Robson e antes de ser sequestrado pelo Centurião, que, além de ser subordinado do Ente, é o “canalha que matou o professor Elias” (p. 116), piora situação do rapaz, que se vê numa aflição idêntica à de quem “caminha desamparado num atoleiro de lama vermelha” cheio de “mortos, sempre novos mortos” (MAGALHÃES, 1986, p. 146):

O coração de Crânio batia descompassadamente. **Doze homens haviam sido assassinados ali** e pendurados nas árvores, como acontecera com o coureiro lá perto da fazenda do Senador. Como se tudo estivesse fotografado em sua mente, o rapaz lembrou-se de ter visto bocas negras, escancaradas, em cada um daqueles cadáveres. **Suas bocas deveriam estar atochadas de terra com formigas carnívoras...** Os Formigas-paradas! (BANDEIRA, 1987, p. 47, negritos nossos).

A superstição dos Formigas-paradas é desmentida na teoria de Crânio, porque a narrativa de *Pântano de Sangue* se pauta pela racionalidade e pela imanência:

— [...] Preste bastante atenção: o crime organizado está agindo no Pantanal acobertado pela superstição popular que fala em espíritos assassinos, os Formigas-paradas. Mas **os Formigas-paradas não são fantasmas**. São os criminosos comandados pelo Ente. O grupo do Centurião faz parte deles. Eu mesmo vi do que eles são capazes. Há doze corpos pendurados lá no cemitério de jacarés!  
— Meu Deus!  
— O ouro deve estar escondido por aqui, por esta região. Provavelmente eles estão assassinando os coureiros, e quem mais aparecer por aqui, para reforçar a superstição e manter todo mundo bem longe do esconderijo principal. Entendeu direito? [...] (BANDEIRA, 1987, pp. 57-8, negrito nosso).

A teoria de Crânio está parcialmente correta: ele acerta ao perceber que não há aparições espectrais, pois de fato não há o sobrenatural; entretanto, os Formigas-paradas não são um disfarce das operações criminosas. Após fugir do cativeiro de Centurião, Crânio fica à beira da morte e é resgatado por Pacaman, índio da tribo Taí-pitá, a que pertence Robson (cujo verdadeiro nome é Araguaçu). É Pacaman, no capítulo 13, “Nos dentes da morte”, quem diz:

— [...] Pacaman saberá guardar o segredo Taí-pitá, como **sabe guardar a vida dos jacarés**. Os coureiros estão destruindo os jacarés. **Pacaman destrói os coureiros e enche a boca deles com formigas**, para que outros aprendam o que lhes acontecerá! (BANDEIRA, 1987, p. 89, negritos nossos).

A depender da expectativa do leitor, pode ele se perguntar se realmente há fantasmas, no sentido sobrenatural da palavra, no enredo. No entanto, eles são apenas uma lenda perfeitamente compatível com o folclore autóctone. Como declara Érico Veríssimo (1996, p. 21):

A imaginação dos nativos povoou a mata com muitos duendes e demônios. Havia o Curupira, um sujeito perverso que costuma fazer os homens se perderem para sugar-lhes o sangue. Parecia um índio pequeno, com dentes verdes e os pés virados para trás. Havia também o Caapora ou Caipora, um gigante peludo de cara triste que costumava aparecer comandando uma vara de porcos selvagens. Se você o encontrasse na mata teria azar pelo resto da vida.

Nem mesmo depois de ficar entre a vida e a morte durante oito dias, situação em que se fazem ritos esotéricos para salvar-lhe a vida, Crânio se vê diante da magia ou do fantástico-maravilhoso:

— Oh, Robson, o que é tudo isso? Você precisa me expli...  
— Agora não, moço novo. Descanse. A infecção foi muito grande. **Teve uma semana de canto e pajelança pra tirar você da morte.** Agora durma. Desta você escapou (BANDEIRA, 1987, p. 84, negrito nosso).

Se é verdade que os relatos etnográficos de Gabriel Soares de Sousa, como assinala Alfredo Bosi (s.d., p. 21), falam “dos suicidas comedores de terra, dos exibicionistas e dos feiticeiros chamadores da morte” da fauna e da flora da Bahia, Pedro Bandeira serve-se desses tipos de lenda para mostrá-los como o que são, sem cair na fantasia. Seu realismo, portanto, dispensa qualquer tipo de mágica, o que talvez o aproxime de Gabriel Garcia Marquez. Este, segundo afirma Harold Bloom (2003, p. 574), “insistia que a narrativa de *Cem anos de solidão* era realismo desprovido de mágica, que [...] representava [...] o seu ambiente nativo”. Ocorre que o que salvou a vida de Crânio foi a ciência, e não a magia:

Abriu a sacola de lona. Uma lanterna, um facão, uma bússola, fósforos e uma **infinitude de analgésicos, antitérmicos e antibióticos.** Ergueu a pontinha da trouxa de trapos de uma das mãos. **Por baixo das folhas e dos unguentos,** havia um **curativo perfeito de gaze e esparadrapo!**

— Robson já ajudou na enfermaria da Funai, moço novo — a figura do índio de óculos escuros recortava-se contra a entrada da palhoça. — Os Tai-pitá foram buscar a sacola lá na chalana afundada. Robson achou que a penicilina podia dar uma ajuda aos cantos e à pajelança... (1987, p. 85, negritos nossos).

O mais provável é que Pedro Bandeira esteja, por assim dizer, mais próximo de uma lógica segundo a qual

O mundo contemporâneo realiza “rituais” sem iniciação, magia sem transcendência mitológica. Nos termos de Adorno e Horkheimer, isso não significa o “desencantamento do mundo”, mas sua dissimulação pelo novo *phármakon* — remédio contra o pânico ancestral: a utilização da razão contra o mito, entendido como superstição, foi uma investida contra o sagrado em seu duplo sentido: o santo, o mais alto, o místico — que nem sequer pode ser visto — e o sinistro que deve ser rejeitado. Por ser mistério que produz horror (phóbos) ou fascinação, ou horror e fascinação, o sagrado é “sonolência da razão”. Esta se encarrega de combater as “trevas do obscurantismo” na ciência, na moral, na política, ordenando natureza, sociedade e história até lhes conferir demarcações e determinações, combatendo a barbárie para criar um cosmos (MATOS, 2010, p. 86).

Desprovidas de magia ou não, as tonalidades nativas aqui examinadas dão margem à atribuição de um juízo de valor à aventura de Crânio na medida em que

A nossa crítica, rudimentar antes de Sílvio Romero e do Naturalismo, participou do movimento [*de afirmação nacional*] por meio do “critério de nacionalidade”, tomado como elemento fundamental de interpretação e consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprimia a terra e a sociedade brasileira (CÂNDIDO, 2006, p. 123).

Pedro Bandeira apresenta ao leitor urbano uma face do Brasil que, em tese, desconhece por falta de vivência. Essa apresentação, no entanto, é feita com o registro de perigos e hostilidades. Desde o Modernismo

A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heroico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: **acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical**. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. **O primitivismo é agora fonte de beleza** e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem (CÂNDIDO, 2006, p. 126, negritos nossos).

O *locus horribilis* em que Crânio testemunha o que contrai os seus sentidos por despertar nele o horror é justamente uma natureza repleta de beleza em contraste com a sua feiura, que é causada não pela própria natureza, mas pelas intervenções da civilização, isto é: do tráfico. O cenário natural é belo, dependendo, como diz o personagem Senador, do modo como é visto. O lado sublime do Pantanal encaixa-se na descrição acima, mas seu lado grotesco enquadra-se num comentário feito sobre o personagem Dr. Cláudio, do romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia:

Na atualidade da literatura brasileira, vista em imagens violentas e chocantes, simbólicas e às vezes herméticas, ilustrada pela putrefação e estagnação dos charcos e dos pântanos, onde os pássaros fogem dos miasmas e as árvores, receiosas, se

debruçam sobre si mesmas, o Dr. Cláudio sente falta de uma verdadeira obra de arte (SANTIAGO, 1978, pp. 94-5).

Mesmo que o texto ficcional não seja uma cópia ou espelho fiel do real, mas sim também uma forma de poiese (CÂNDIDO), o Pantanal é réplica de uma sociedade, réplica situada “numa paisagem fúnebre e doentia” (SANTIAGO, 1978, p. 95). Silviano Santiago aponta uma tradição da qual possivelmente Pedro Bandeira se serviu, o que confirma a modernidade de sua obra. Santiago, contudo, aponta que o ambiente tropical latino não é propício para o raciocínio, para as elocubrações mentais (1978, p. 95). Pedro Bandeira prova que, em sua narrativa, isso não é verdade: seus heróis superam os obstáculos com a cabeça fria e o poder de dedução. Permanece apenas outra ambiguidade: o primitivismo do Pântano é o que aparece de modo imediato ao leitor, mas a barbárie nele presente é fruto do progresso, necessário à vida urbana moderna. Mas é justamente a natureza, um estado teoricamente mais atrasado no espaço-tempo, que vai, de modo imagético, ilustrar a barbárie, e não o meio urbano.

O Pantanal também é *locus horribilis* por causa do cárcere, e não apenas por causa das lendas macabras e de perigos oriundos do crime. Crânio se torna prisioneiro do Centurião; após sua fuga, Magri, Chumbinho e o detetive Andrade também ficam sob o poder do bandido. É na condição de prisioneiro que Crânio conhece Bezerra:

O prisioneiro parecia ansioso.

— Alguém sabe que eu estou aqui? Você faz parte de algum grupo de resgate?

— Me chamam de Crânio...

O piloto enterrou o rosto nas mãos quando ouviu que as respostas de Crânio não traziam nenhuma esperança.

— Calma, amigo. Pelo menos agora você não está sozinho. Daremos um jeito de fugir daqui.

— Fugir? Impossível. Você vai ver quando começarem o “tratamento” com você...

— Tratamento? Que tratamento?

— Veja! — Bezerra<sup>22</sup> estendeu os braços, como se Crânio pudesse ver alguma coisa naquela escuridão. — É isso o que vão fazer com você. Vão lhe injetar cocaína e heroína à força, até você esquecer seu próprio nome e desejar a morte, como se deseja uma mulher! Veja, eu, que nem bebo, estou todo furado pela maior porcaria do mundo. Esse veneno já está em meu cérebro e meu sangue já não pode circular sem ele. Eles conseguiram que eu desejasse a droga. Eles me viciaram, Crânio! (BANDEIRA, 1987, p. 52).

<sup>22</sup> Graças a um plano de Crânio, o piloto Bezerra escapa do cativo no capítulo nono, “Bancando o Montecristo”.

Segundo afirma Mary Ellen Snodgrass (2005, p. 96)<sup>23</sup>, depois que se formaram as convenções góticas no final do século XVIII, autores usaram celas, buracos de assassinato e abominações para acentuar a claustrofobia, o tormento mental e o terror (o que Bezerra experimenta é a contração dos sentidos ou a sua anulação; portanto, ele sente horror). As torturas química e psicológica não chegam a ser aplicadas em Magri, que faz as vezes de *donzela em perigo* (Chumbinho e Andrade ficam em outro ponto do cativo, de modo que Magri e Centurião ficam a sós). Uma vez que ela é uma garota adolescente, sua prisão confere mais goticismo ao enredo porque o “confinamento, particularmente o de uma personagem feminina inocente, é um mote importante na cultura gótica” (SNODGRASS, 2005, p. 96)<sup>24</sup> e ecoa personagens como Perséfone, que no mito grego fica presa no submundo, Rapunzel, que fica presa numa torre, e o conto sobre o mestre e a esposa “*Peter, Peter Pumpkin Eater*”, que possivelmente era uma história para dormir gótica sem data sobre um marido dominador que mantinha a esposa numa casca de abóbora<sup>25</sup> (SNODGRASS, 2005, p. 96). Ela passa a ser refém no capítulo doze, “O hálito do demônio”. No capítulo quinze, intitulado “Na trilha do pequeno polegar”, ela passa a usar uma estratégia para tentar se livrar do malfeitor:

Resolveu usar todo o charme de que era capaz.  
 — Vai beber sozinho, Centurião? Não estou convidada para a festa?  
 O bandido olhou divertido para a menina.  
 — La fiesta? Pero *tu* eres la fiesta! Ah, ah, ah!  
 — Mas como vou participar, amarrada assim?  
 — Amarrada así, estoy más tranquilo...  
 Magri exibiu um daqueles seus sorrisos de derreter bronze.  
 — Só que, desamarrada, posso fazer coisas que vão deixar você de boca aberta...  
 O Centurião arreganhou a boca, exibindo seus cacos de dentes. Sacou a faca e aproximou-se de Magri. Nesse instante, o moderno aparelhamento de rádio interrompeu automaticamente a programação sertaneja e passou a emitir uma mensagem (BANDEIRA, 1987, pp. 108-9).

Passada a interrupção causada pelo rádio,

No momento em que o Centurião foi beber, Magri, com um golpe violento no fundo da garrafa, enfiou-lhe o gargalo violentamente garganta adentro. Ao mesmo tempo, um chute certo no meio das pernas fez o bandido curvar-se de dor.  
 — Aaaagh... — gemeu o engasgado, enquanto a pinga descia-lhe pela goela.  
 A menina amarrou o bandido com a corda de náilon. Pegou a chave da casita e espiou cautelosamente pra fora da barraca. Ninguém à vista. Pelo jeito, os bandidos dormiam. Saiu silenciosa como uma gata (BANDEIRA, 1987, p. 112).

<sup>23</sup> “After the formation of Gothic conventions in the late 18th century, authors used cells, murder holes, and oubliettes to accentuate CLAUSTROPHOBIA, mental torment, and Terror”.

<sup>24</sup> “Confinement, particularly of an innocent female character, is a major motif in Gothic lore”.

<sup>25</sup> Palavras de Snodgrass (2005, p. 96): “an undated Gothic NURSERY RHYME about a dominating husband who secures his wife in a pumpkin shell”. Talvez se trate de uma canção de ninar, já que *rhyme* pode ser traduzido por *poema*.



Estes dois últimos trechos evidenciam a alteridade, a identidade e a astúcia. No que diz respeito à identidade, cabe ressaltar que Centurião não é brasileiro: não faz parte da nação, entendida não apenas em termos geográficos, mas como uma ideia produzida a partir da admissão de que pessoas que compartilham o mesmo idioma e certos costumes podem prevervã-los mesmo que estejam longe do país de origem. É o sotaque do malfeitor que denuncia sua origem e sua identidade nacional. Em tese, isso permite o vislumbre da confirmação do mito de uma sociedade brasileira não violenta, desde que se exclua o fato de que a própria narrativa dá a entender que fazendeiros do Brasil exploram trabalhadores e devastam a natureza. Por outro lado, o tráfico enfrentado pelos heróis é internacional. Tia Matilde, poderosa dona de terras, passou boa parte da vida nos E. U. A.. A respeito da violência e da nação brasileira, a filósofa Marilena Chauí, num ensaio intitulado *Contra a violência*, estabelece as seguintes considerações:

Chacina, massacre, guerra civil tácita e indistinção entre polícia e crime pretendem ser o lugar onde a violência se situa e se realiza; fraqueza da sociedade civil, debilidade das instituições e crise ética são apresentadas como impotentes para coibir a violência. As imagens indicam a divisão entre dois grupos: de um lado, estão os grupos portadores de violência, e de outro, os grupos impotentes para combatê-la. Essas imagens baseiam-se em alguns mecanismos ideológicos por meio dos quais se dá a conservação da mitologia. O primeiro mecanismo é o da exclusão: afirma-se que a nação brasileira é não-violenta e que, **se houver violência, esta é praticada por gente que não faz parte da nação** (mesmo que tenha nascido e viva no Brasil). O mecanismo da exclusão produz a diferença entre um nós-brasileiros-não-violentos e um eles-não-brasileiros-violentos. “Eles” não fazem parte do “nós” (pp. 2-3, negrito nosso).

O que Marilena Chauí expõe coaduna-se com a alteridade do criminoso. A diferença é que a filósofa relaciona essa alteridade com a questão da nação.

Quanto às outras características notadas na fuga da personagem Magri, sua astúcia a torna comparável a uma gata. É o raciocínio que salva as personagens. As evidências apontam para a defesa do racionalismo. Por isso em *Pântano de Sangue* não se sustenta a ideia de que o clima tropical é “pouco propício para as elocubrações mentais” (SANTIAGO, 1978, p. 95). Nesta perspectiva, Elias, o professor de Matemática, além de ser a referência que permeia toda a história por ser ele a motivação do desejo de justiça, é também a representação da razão, massacrada pelo primitivismo, pela barbárie e pela ganância, geradas pela civilização em nível internacional, e não pelo clima tropical.

Nos registros do narrador destacados e nas falas dos personagens, são encontrados o infernal e o sublime, a identidade nacional e a alteridade, a farsa dos formigas-paradas, o Pantanal e a barbárie nele praticada (o pântano de sangue e o fedor do cemitério de jacarés) e

a quase morte de Crânio. Evidencia-se, pois, que, em busca por justiça, Crânio sai do inorgânico da cidade para lidar com os obstáculos do orgânico da fauna e da flora do Mato Grosso do Sul, cuja feiura é engendrada justamente pelo inorgânico das relações mercadológicas do crime e, portanto, da civilização. É assim que no Pantanal se constitui um *locus horribilis* repleto de brasilidades góticas que se misturam com um passado de exploração. Este se choca com um presente no qual estão o cárcere, a tortura e lendas indígenas sobre espíritos vingadores que, no fim, se revelam uma farsa compatível com o já explicado conceito de fantástico-estranho.

## CONCLUSÃO

Identificou-se que a pedagogia do poder é inerente à narrativa policial (SODRÉ, 1978, p. 113), herdeira de dois gêneros distintos: as histórias de bandoleiros e a narrativa detetivesca. Tal pedagogia diz respeito ao combate ao crime e a outras formas de ilegalismo. Atente-se para o grotesco, para a vilania e para o vínculo entre o romance policial e a literatura gótica, possível graças a Ann Radcliffe e ao próprio Horace Walpole, que cunhou o termo *Serendipity* (SODRÉ, 1978, p. 109) para designar o raciocínio analítico, como visto no capítulo primeiro. Destaca-se o caráter racional, marcado pela imanência (em oposição à transcendência) e desprovido do elemento sobrenatural.

O fantástico-estranho denota a coerência interna da obra de Pedro Bandeira, obra cujas personagens triunfam graças ao intelecto. Isso também se coaduna com a taxonomia de *novel* na medida em que não há fantasia na série *Os Karas*. Essa classificação obviamente não se confunde com a de novela (*novel*, em inglês, é o mesmo que *romance* em português), que o próprio autor confere à sua obra. Tal classificação é válida não só por ser usada pelo próprio autor, mas também por se identificar o número de páginas: os livros são curtos: cada um dos que formam o *corpus* da análise possui menos de 200 páginas. Contudo, o número de núcleos e a densidade psicológica produzida por um narrador onisciente podem ser relativamente altos para prosas de ficção tão curtas, o que permite a identificação com o romance. Essa dificuldade de classificação foi resolvida com o uso dos termos *prosa de ficção policial*, *narrativa*, *título* e *aventura*.

Se o Gótico literário não contou sempre com prestígio talvez em virtude da frequente presença do sobrenatural e da falta de realismo, a narrativa policial, conquanto permaneça na esfera da literatura de massa (pomposamente chamada de paraliteratura pelos mais gentis, mas pejorativamente chamada de subliteratura por outras pessoas), conseguiu um *status* de arte: alcançou reconhecimento pela qualidade literária, fruto do trabalho de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, que conseguiram reconhecimento na indústria cultural, em que a literatura é diferente da literatura popular do Antigo Regime. A respeito do Gótico literário, pode-se dizer que parte dele chegou a usar molduras realistas (FRANÇA e SENA, 2014, p. 100), como sonhos e entorpecimentos, para inserir o elemento sobrenatural de modo “aceitável”. Pedro Bandeira, por sua vez, escreveu histórias realistas com molduras ou matizes de cunho gótico. Esse realismo não só se comprova com a catalogação de excertos que evidenciam a imanência (ausência de relação com o além, isto é: com a vida após a

morte), como também com aqueles em que se identifica a atitude extremamente racional, metódica, cartesiana dos personagens.

O Gótico em *Anjo da Morte* enquadra-se no conceito de Gótico no Brasil, pois o castelo e o nazismo são estrangeiros, ao passo que em *Pântano de Sangue* se encontra o Gótico brasileiro, pois que nele há cores autóctones, presentes no cenário natural e nos índios.

É com a transparência da razão, de que as trevas dos vilões só escapam em aparência, que Crânio, assim como Calu, Miguel e os outros heróis, atira ao abismo as expectativas monstruosas dos malfeitores, tal como Édipo precipita no abismo a Esfinge, o monstro metade humano e metade fera, para fazer um paralelo com Giorgio Agamben (2007, pp. 221-2). É pela clareza, pela luz, que os heróis vencem os antagonistas. É a razão que faz com que os heróis descubram quem são os verdadeiros criminosos e triunfem. A análise das pistas sempre se aprofundou por não se contentar com explicações óbvias nem com as aparências, de modo que Miguel descobre, em *Anjo da Morte*, que o verdadeiro assassino não era Kurt Kraut, e que, em *Pântano de Sangue*, tia Matilde era a verdadeira responsável pela criminalidade. Apesar de nas duas narrativas analisadas o personagem Miguel receber menos destaque, é ele quem elucida os mistérios, o que combina com seu nome de arcanjo, um ser portador de luz, e com seu posto de líder dos Karas.

Um dos aspectos identificados na série *Os Karas* é o duplo, presente no título inaugural da série, cujo foco é o personagem Miguel. Ele trava um combate verbal com o malfeitor Doutor Q. I., que aparece em forma de silhueta, isto é: de sombra. Em última análise, tratar-se-ia da luz contra as trevas e de seu inerente caráter épico e dramático.

Outro aspecto encontrado é o *phármakon*: A trama de *A Droga da Obediência* gira em torno de uma substância medicamentosa capaz de controlar a mente daqueles em quem ela é aplicada. Em que medida uma droga é remédio e em que medida é veneno? Esta é uma pergunta pertinente aos que usam medicamentos em crianças cujo comportamento não se enquadra nos padrões e assim geram polêmicas. O enredo do título inaugural da série *Os Karas*, aliás, demonstra vínculo direto com a ficção científica. Essa hipótese de investigação também deve ser exequível em *A Droga do Amor*, cujo enredo é permeado pela fuga do Doutor Q. I. e por substância criada em laboratório. O Pantanal, cenário de *Pântano de Sangue*, também é um *phármakon* devido à mistura de sublime com grotesco.

Em ambas as narrativas a investigação e a elucidação dos mistérios permeiam os componentes góticos: o cenário, o fantasma do passado que assombra o presente e o monstro. Em *Anjo da Morte* é no castelo, um *locus horribilis* por excelência, que os segredos, as sombras e as fantasmagorias da memória do massacre sofrido pelo povo judeu vêm à tona e

são superados pela força da razão, faculdade que, conforme Hanna Arendt, esteve ausente durante a ascensão monstruosa de Hitler ao poder e poderia ter evitado toda a maldade cujos resquícios transplantados no Brasil os Karas conseguem enfrentar e sobre eles triunfam. O leitor de Pedro Bandeira, portanto, encontra o Gótico no Brasil, que, como foi sublinhado, seria formado por traços estrangeiros adaptados num cenário brasileiro ou mesmo situados em outro país. Não por acaso algumas assombrações do passado são reminiscências de desventuras do personagem Solomon ocorridas na Europa no fim da Segunda Guerra Mundial. Já em *Pântano de Sangue*, dos registros do narrador destacados e das falas dos personagens depreende-se que há certos binômios: o infernal e o sublime, a identidade nacional e a alteridade, a farsa dos formigas-paradas, o Pantanal e a barbárie nele praticada (o pântano de sangue e o fedor do cemitério de jacarés) e a quase morte de Crânio. Evidencia-se, pois, que, em busca por justiça, Crânio sai do inorgânico da cidade para lidar com os obstáculos do orgânico da fauna e da flora do Mato Grosso do Sul, cuja feiura é engendrada justamente pelo inorgânico das relações mercadológicas do crime e, portanto, da civilização. É assim que no Pantanal se constitui um *locus horribilis* repleto de brasilidades góticas que se misturam com um passado de exploração. Este se choca com um presente no qual estão o cárcere, a tortura e lendas indígenas sobre espíritos vingadores que, no fim, se revelam uma farsa compatível com o já explicado conceito de fantástico-estranho.

Diante das evidências, os textos de Pedro Bandeira escolhidos para a formação do *corpus* contêm alto nível de goticismo, além dos traços inerentes ao gênero policial.

## REFERÊNCIAS

ADLER, Laure. *Nos passos de Hannah Arendt*. Trad. Tatiana Salem Levy e Marcelo Jacques. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2007.

ALONSO, André. Aula 2 — Palavra falada e palavra escrita: a oralidade como origem da literatura. In: \_\_\_\_\_. *Bases da Cultura Ocidental*. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999-2008.

“As últimas horas do monstro nazista no Brasil”. In: *El País*. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/07/politica/1391769715\\_190054.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/07/politica/1391769715_190054.html)>. 7. Fev. 2014. Acesso em: 19. Jul. 2018.

BAGNO, Marcos. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BANDEIRA, Pedro. *A Droga da Obediência*. São Paulo: Moderna, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Droga da Obediência: a primeira aventura dos Karas*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2009.

\_\_\_\_\_. *A Droga do Amor*. São Paulo: Moderna, 2009.

\_\_\_\_\_. *Anjo da morte: mais uma aventura dos Karas*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pântano de sangue*. (Coleção Veredas.) São Paulo: Moderna, 1987.

\_\_\_\_\_. *Droga de Americana!: mais uma aventura dos Karas*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2009.

\_\_\_\_\_. *A Droga da Amizade*. São Paulo: Moderna, 2014.

BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro” em Gilberto Freyre. *Soletras*, São Gonçalo, n. 27, jan.-jun. 2014, pp. 80-94. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/13050>>. Acesso em: 19. ago. 2017.

BARROS, Fernando Monteiro de. A alegoria e o fantasma no Gótico brasileiro: Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. In: *Anais do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ, 2016, pp. 2472-2482. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1490918496.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2017.

BELLAS, João Pedro. “As ruínas da Glória” e o Gótico sublime de Fagundes Varela. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. E-book. Disponível em: <[http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_tfc\\_literatura/Livro\\_Estudos\\_do\\_gotico\\_ff.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Livro_Estudos_do_gotico_ff.pdf)>. Acesso em: 3. Jul. 2018.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 309-51.

BLOOM, Harold. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BRAGA, Gabriel Ferreira. *Entre o fanatismo e a utopia: A trajetória de Antônio Conselheiro e do beato Zé Lourenço na literatura de cordel*. 2011, 139 f. Dissertação (Mestrado do curso do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais) — Belo Horizonte: UFMG, 2011. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-8FMH5A/entre\\_fanaticos\\_e\\_her\\_is\\_gabriel\\_braga.pdf;jsessionid=BED5C4D8C398820064F7A9DA06DE9899?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-8FMH5A/entre_fanaticos_e_her_is_gabriel_braga.pdf;jsessionid=BED5C4D8C398820064F7A9DA06DE9899?sequence=1)>. Acesso em: 18. Ago. 2018.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, sem ano de publicação.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literárias*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 27-49.

\_\_\_\_\_. *Monte Cristo ou da vingança*. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde e da Educação; Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

CHAUÍ, Marilena. *Contra a violência*. Disponível em: Google Acadêmico.

CLERY, E. J. The genesis of “Gothic” fiction. In: HOGLE, Jerrold E. (org.). *The Cambridge Companion to the Gothic Fiction*. UK: Cambridge University Press, 2002, pp. 21-40.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Christabel. In: COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiro*. Trad. Martha Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010.

CUNHA, Fausto. Prefácio. In: MAGALHÃES, Diógenes. *Neurose no Corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Coisa Nossa, 2006.

“Entrevista do autor Pedro Bandeira Programa Entrelinhas - Tv Cultura”. 26. Abr. 2006. In: *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bIC5wLSSbF0>>. Acesso em: 17. Out. 2017.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado; Trad. das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo tropical? O Partido Nazista no Brasil*. 2007, 378 f. Tese (Doutorado em História) — São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

DUARTE, Rodrigo Antônio de Paiva. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor Adorno*. São Paulo: Leyola, 1993.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 20. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

FRANÇA, Julio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts, v. 1, pp. 2492-2502, 2016. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491403232.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf)>. Acesso em: 3. Jul. 2018.

\_\_\_\_\_; SENA, Marina. Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de “Demônios”, de Aluísio Azevedo. *Soletras*, São Gonçalo, dossiê n. 27, pp. 96-111, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/12998/10336>>. Acesso em: 3. Jul. 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 50. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FROMM, Erich. Pós-fácios (1961). Trad. Fernando Veríssimo. In: ORWEL, George. 1984. Trad. Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso. A poesia como pintura. In: \_\_\_\_\_. *A Ekphrasis em Albano Martins*. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2015.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Tradução e seleção de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GROOM, Nick. Chapter 8: The descent into hell. In: \_\_\_\_\_. *The Gothic: A Very Short Introduction*. United Kingdom: Oxford, 2012.

HOGLE, Jerrold E.. Introduction: the Gothic in western culture. In: \_\_\_\_\_ (org.). *The Cambridge Companion to the Gothic Fiction*. UK: Cambridge University Press, 2002, pp. 1-20.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime* (Tradução do Prefácio de Cromwell). Trad. Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, sem ano.



JEHA, Julio. As ligações criminais do Gótico. *Soletras*, São Gonçalo, dossiê n. 27, pp. 1-10, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/10115/10327>>. Acesso em: 2. Jul. 2018.

“Josef Mengele: Confira uma breve história sobre o ‘Anjo da Morte’”. In: *Megacurioso*. Disponível em: <<https://www.megacurioso.com.br/personalidades/56629-josef-mengele-confira-uma-breve-historia-sobre-o-anjo-da-morte.htm>>. 9. Dez. 2014. Acesso em: 19. Jul. 2018.

JOST, François. Uma filosofia das letras. In: COUTINHO, Eduardo F.; FRANCO, Tânia (orgs.). *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 334-347.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, sem local e sem ano.

“‘Literatura é alimento para as emoções humanas’, diz escritor Pedro Bandeira”. 27. Set. 2017. In: *GI*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2016/09/literatura-e-alimento-para-emocoes-humanas-diz-escritor-pedro-bandeira.html>>. Acesso em: 15. Out. 2017.

LÖWY, Michael. Introdução: Visões sociais de mundo, ideologias e utopias no conhecimento científico-social. In: \_\_\_\_\_. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchensen: Marxismo e Positivismo na Sociologia do Conhecimento*. Trad. Juarez Guimarães e Suzanne Felicie Léwy. São Paulo: Busca Vida, 1987.

MAGALHÃES, Diógenes. *Acuso!*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1986.

\_\_\_\_\_. Quarta parte: Pepéis do angustiado. In: \_\_\_\_\_. *Neurose no Corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Coisa Nossa, 2006, p. 115.

MARTINS, José de Souza. A reprodução do capital na frente pioneira e o renascimento da escravidão no Brasil. *Tempo Social* (Rev. Sociol. USP), S. Paulo, 6 (1-2): 1-25, 1994, jun. 1995. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/ts/article/view/84955>>. Acesso em: 19. Jul. 2018.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política: Livro I: O processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. Boitempo Editorial, sem ano.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do Gótico e de seus desmembramentos na Literatura Brasileira de 1843 a 1932*. 2007, 258 f. Tese. (Doutorado em Letras — Área de concentração em Estudos Literários) — Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR: 2007.

“Pedro Bandeira, eu e os leitores de todo o Brasil”. 30.Jul.2017. In: *Nova Escola*. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/3349/blog-leitura-pedro-bandeira-nova-escola>>. Acesso em: 15. Out. 2017.

“Pedro Bandeira retoma série dos Karas e diz que grupo ficou ‘coroa, mas não careta’”. 16. Set. 2014. In: *Saraiva Conteúdo*. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/59550>>. Acesso em: 15. Out. 2017.

“Pedro Bandeira”. In: *InfoEscola*. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/biografias/pedro-bandeira/>>. Acesso em: 17. Out. 2017.

“Pedro Bandeira (partes 1, 2 e 3)”. 11. jul. 2011. In: *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bk7J8qwEals>>. Acesso em: 12. Nov. 2017.

POE, Edgar Allan. *Medo clássico: coletânea inédita de contos do autor*. Trad. Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Dark Side Books, 2017.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RIO, João do. Dentro da Noite. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Os melhores contos de João do Rio*. São Paulo: Global, 1990.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o moderno prometeu*. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2016.

SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. Facts On File: New York, 2005.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

\_\_\_\_\_. *Best-seller: a literatura de mercado*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *A comunicação do grotesco: Introdução à cultura de massa*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1980.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Panorama dos Estudos Literários. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2014, pp. 17-71.

\_\_\_\_\_. A história literária. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2014, pp. 51-71.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

STOKER, Bram. *Drácula* (edição bilíngue). Trad. Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2014.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

\_\_\_\_\_. Como ler. In: \_\_\_\_\_. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOWNSHEND, Dale. Gothic Shakespeare. In: PUNTER, David (org.). *A new companion to the Gothic*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, p. 38-63.

VERISSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. Trad. Maria da Glória Bordini. 3. ed. São Paulo: Globo, 1996.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, Rene; WARREN, Austin. A teoria, a crítica e a história literária. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 36-45.

WHITE, Hayden. O fardo da História. In: \_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2014.

WYLER, Lia. A tradução-indústria. In: \_\_\_\_\_. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, pp. 107-31.