

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Culturas Modernas, na área de especialização em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Araújo Branco (UNL – FCSH, Lisboa) e a co-orientação do Professor Doutor Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez (UNED, Madrid).

Aos meus

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

à Professora Doutora Isabel Araújo Branco pela sua disponibilidade para orientar esta dissertação de Mestrado;

ao Professor Doutor Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez por toda a documentação que me facultou e pelos caminhos de investigação que me sugeriu para chegar a este trabalho de investigação;

ao Professor Doutor Fernando Clara por ter depositado a sua confiança em mim e me ter encorajado a apresentar esta dissertação de Mestrado;

à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL) e, particularmente, ao Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas, instituição de acolhimento deste trabalho de investigação;

ao meu colega, o poeta e professor Luís Parrado, pelas sugestões e pareceres que me foi dando, ao longo de todo este processo;

à minha irmã Rute Vasconcelos Ventura, pelo seu carinho e apoio, pela sua nobreza de carácter e pela sua capacidade de elogiar o que é de elogiar e criticar o que é de criticar, sempre com palavras doces, incisivas e firmes;

à minha filha, Ana Catarina, pelo incentivo persistente e regular para que terminasse esta dissertação.

ao meu filho, Eduardo Paulo, pelo seu exemplo de coragem.

TRAÇOS DO GÓTICO, DA BRASILIDADE E DO NEOFANTÁSTICO
EM TRÊS CONTOS DO ESCRITOR BRASILEIRO GASTÃO CRULS

FILOMENA FERNANDES GONÇALVES

RESUMO

Palavras-chave: monstro, conto, brasilidade, gótico, neofantástico, Gastão Cruls.

O romance *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, escrito por Mary W. Shelley e publicado originalmente em 1818, tornou-se numa das obras basilares do imaginário gótico-fantástico, graças a inúmeras versões deste relato, quer no continente europeu, quer no continente americano, tanto na literatura, como no cinema e no teatro. A presente dissertação tem como objetivo refletir sobre o modo como, em três dos contos, “Noites brancas”(1920), “No embalo da rede”(1923) e “O Espelho”(1938), o autor de vanguarda Gastão Cruls traz a brasilidade ao Gótico e se apresenta como precursor brasileiro do Neofantástico. Partindo da premissa de que o texto literário crulsiano ainda está a ser descoberto no meio académico europeu, este trabalho analisa os mecanismos literários com os quais Gastão Cruls desencadeia reações de medo, pasmo, suspense, insólito ou logro no leitor.

ABSTRACT

Keywords: monster, short story, Brasility, Gothic, Neo-fantastic, Gastão Cruls.

The novel *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, written by Mary W. Shelley, and originally published in 1818, has become one of the most influential works in the Gothic-Fantastic imaginary, mainly for the many versions of this story, both in Europe and in America, in literature and cinema, as well as in drama. This investigation aims to analyze the means how, in three short stories, the avant-garde author, Gastão Cruls, brings *Brasility* to the Gothic and may be considered as a predecessor of Neo-fantastic. Assuming that the literary text from Cruls is still being discovered and it is still to be studied in Europe, this dissertation analyzes the literary mechanisms with which Gastão Cruls creates reactions of fear, astonishment, suspense, unusual, or deceive in the reader.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I.....	6
I. 1. Breve história do Gótico.....	6
I. 2. O estilo Gótico – Características.....	7
I.3. O Gótico e os seus seguidores.....	8
I.4. Gastão Cruls: o autor e seus traços distintivos.....	10
I.5. Os contos em análise.....	14
I.5.1. “Noites brancas” (1920).....	14
I.5.2. “Ao embalo da rede” (1923).....	18
I.5.3. “O espelho” (1938).....	22
I.6. Evidências do Gótico nos contos em análise.....	25
I.6.1. O uso da psicologia do terror.....	25
I.6.2. O uso das reflexões sobre o poder.....	28
I.6.3. O uso da discussão política.....	29
I.6.4. As referências à noite.....	31
I.7. Especificidades do Gótico Crulsiano.....	32
I.8. Cruls, precursor do neofantástico?.....	33
I.9. Definição e caracterização do conto neofantástico.....	35
I.10. Evidências do Neofantástico nos contos em análise.....	38
Capítulo II.....	42
II.1. Teorização da análise apresentada.....	42
Conclusão.....	46

Referências bibliográficas.....	47
---------------------------------	----

INTRODUÇÃO

A escolha de um tema desta natureza encontramos-la, primeiramente, no nosso insaciável gosto pelo saber, que, num momento de pausa letiva no ano de 2016, nos levou de novo aos bancos da FLUL, para fazer um curso de Cinema Ibero-Americano. Das pesquisas feitas para a elaboração do trabalho final desse curso, resultou a descoberta de um filme mudo de 1910, de cerca de doze minutos, inspirado na obra *Frankenstein*, de Mary Shelley (1797-1851), dos Estúdios de Thomas Edison e da autoria de J. D. Searle. O que mais captou a nossa atenção foi o modo como se trabalhou, nessa película a preto e branco, a importância do espelho na aparição, a si mesma, da personagem monstruosa do filme, ao ver-se num espelho, e as implicações que essa descoberta de si própria têm sobre o seu destino. Neste contexto, e totalmente fascinados pela temática do espelho e do efeito de fantasmagoria que ele, tal como o cinema, produz, tropeçamos, por acaso – ou talvez não –, num conto denominado “O Espelho”, de um autor brasileiro de que nunca ouvimos falar, Gastão Cruis.

Este foi o começo desta caminhada. Dizia José Saramago (1922-2010) que “muita coisa se pode esperar de figuras que apareçam nos espelhos”¹. A presente dissertação centra-se numa primeira abordagem neste autor brasileiro, tomando como ponto de partida três dos seus contos.

As suas personagens, construídas à luz de um forte pendor estético-literário europeu, de inspiração no Fantástico, são, simultaneamente, em nosso entender, um retrato interessante de algumas figuras do Brasil do princípio do século XX, ao mesmo tempo que elas nos surgem com contornos ou pinceladas vanguardistas, que preconizarão futuras tendências estéticas, que hoje são objeto de aprofundados

¹ José Saramago, “Fernando Pessoa”, em *Público*, 10/12/1995, disponível em <https://caderno.josesaramago.org/4841.html>

estudos, como é o caso do Neofantástico na Literatura Brasileira e no contexto literário latino-americano.

Não foi fácil tomar três textos de um autor editorialmente desconhecido em Portugal como ponto de partida para uma dissertação de mestrado. Contudo, foi o crescente interesse, no início do século XXI e nos meios acadêmicos brasileiros, pela prosa de Gastão Cruls que nos levou a optar por tão delicada tarefa.

O autor, que aparece nomeado como um escritor menor de meados do século XX, tem sido objeto de estudo por alguns investigadores brasileiros dos primeiros anos do século XXI.

A propósito da questão dos escritores menores, lembremos o que afirmam Deleuze e Guattari: “É a glória de uma tal literatura ser menor, isto é, revolucionária para toda a literatura” (DELEUZE-GUATTARI, 1975: 30). No caso de Cruls, este epíteto surge no contexto da discussão sobre os “homens de letras” e os “de ciência”. A Academia Brasileira de Letras do princípio do século XX via com maus olhos a integração de elementos ligados à ciência na elite de intelectuais ligados às Letras. A este respeito, vejamos o que afirma Matta Vivolo:

Há uma delimitação marcante entre ser “de ciência” ou “de letras” no campo escrito, mas, aos olhos da visibilidade autoral e editorial, ser “literato” poderia abranger diversas conotações. Aos membros da ABL, tal abertura interpretativa era perturbadora (MATTA VIVOLO, 2010: 63)

Cruls transpõe-se de um campo para outro.

Cláudio Silveira Maia, por sua vez, apresenta uma tese de Mestrado, intitulada “Gastão Luís Cruls: uma nova receção”, em que defende que Cruls é um escritor gótico, o que nos parece bastante redutor. O mesmo defende Júlio França, no seu trabalho “Ecos da *Pulp Era* no Brasil: o Gótico e o decadentismo em Gastão Cruls”. Ao mesmo tempo, a interessante tese de doutoramento de Alexander Meirelles da Silva, intitulada *O admirável Mundo novo da República velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX* (2008), que apresenta uma resenha das origens da ficção científica (com alusões a Júlio Verne e a H. G. Wells, entre outros), da génese da ciência gótica (com Mary Shelley e Edgar Alan Poe, entre outros), alude à

distopia de Cruls, pela clara interferência da sua formação científica na sua produção literária, e considera este escritor como um sucessor do Simbolismo e do Impressionismo. Meirelles da Silva afirma ainda que Cruls investiga os problemas psicológicos, as paixões do coração humano sob o seu olhar clínico, a lembrar os naturalistas do século XIX, que viam na literatura um meio para confirmar as suas teses científicas, especialmente associadas ao comportamento humano. Tal como afirma Massaud Moisés (1997: 701):

[O naturalismo conduz] a ciência para o plano da obra de arte, fazendo desta como que meio de demonstração de teses científicas, especialmente de psicopatologias. (...) O Naturalismo implica uma posição combativa, de análise dos problemas que a decadência social evidenciava, fazendo da obra de arte uma verdadeira tese com intenção científica. (...) O naturalista, controlando a sua sensibilidade, ou acomodando-a à ciência, põe luvas de borracha e não hesita em chafurdar as mãos nas pústulas sociais e analisá-las com rigorismo técnico, mais de quem faz ciência do que literatura.

Tal como se afirmou anteriormente, na Tese de Doutoramento em referência, o investigador Meirelles da Silva aponta Cruls como um escritor da distopia, mais modernista do que gótico. A fazer jus àquilo que Meirelles defende, daqui até chegarmos a uma nova visão da realidade, tal como ela nos é retratada nos textos de Cruls, é fácil associá-lo ao Neofantástico, tal como explicitaremos mais adiante, ainda que, segundo as nossas pesquisas, ninguém tenha associado este escritor a esta tendência estética até agora

Abordar o tema do Gótico nos três contos de Cruls que estudamos leva-nos à incontornável necessidade de lembrarmos o contexto em que esta tendência estética surge.

Ao mesmo tempo, é inegável que a sua receção no Brasil nos chega impregnada de outras influências e circunstâncias que o mesclam de tonalidades estéticas muito próprias, que mais adiante abordaremos.

Sendo certo que é também a Shelley que Cruls vai beber a sua inspiração, não esqueçamos que, à angústia e inquietação da personagem Frankenstein, desta escritora inglesa, se junta o espetro das duas Guerras Mundiais. A Primeira Grande Guerra constitui o primeiro momento na História da Humanidade em que o

pensamento científico é usado para fabricar armas de extermínio massivo de seres humanos.

Por sua vez, a subida ao poder de ditaduras e regimes radicais, quer na Europa, quer nas Américas, concorreu para agudizar o sentimento de pessimismo e decadência que encontrávamos já na literatura finissecular do século XIX.

O pensamento científico, associado à angústia existencial, marcam a obra de Cruls. Se é óbvia a proximidade com Shelley na relação de ambos com a ciência, em Cruls é visível a exploração da temática do dualismo humano, da dissociação da personalidade, a presença do narrador autodiegético, quase (ou não) bipolar, manipulado e manipulador. São claras as semelhanças entre esta escrita e a de Robert Louis Stevenson, em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886).

Decidimos analisar detalhadamente três dos seus contos mais marcantes, “Noites brancas” (1920), “No embalo da rede” (1923) e “O espelho” (1938), já que aqui se vislumbra um campo de estudo que anuncia uma relação intencional com a psicanálise, com uma nova visão estética do narrador e, acima de tudo, com o papel fulcral do leitor moderno.

Enquanto recetor da obra literária e/ou criador de outra narração, face às expectativas que o narrador lhe cria e/ou “vítima” da narrativa manipuladora da intriga, através de jogos de fantasmagoria e da criação do efeito de espelho que extrapolam o texto e interferem com o perfil literário, psicológico e contextual, o leitor – que não é alheio ao medo/terror/fascínio por si próprio – redescobre-se e vislumbra-se, exposta a sua fragilidade e monstruosidade. Acima de tudo, revela-se capaz de imaginar/construir a ideia de terror e dela retirar prazer, para que muito contribui a escolha da palavra, da frase e da pontuação de sentido subjetivo.

Optámos por organizar o nosso trabalho a partir dos três pólos orientadores seguintes: o Gótico, a Brasilidade e o Neofantástico, quer enquanto marcas literárias, quer enquanto características dos textos de Gastão Cruls, encontrando o nosso leitor, para cada um destes, um subcapítulo. Assim, e ao invés de se apresentar uma análise aprofundada da sua presença conto a conto, optámos por uma abordagem comparativa dos contos, em função do nosso objetivo de demonstrar que aquelas características literárias neles se observam.

Nesta dissertação, procuraremos demonstrar que os textos ora em estudo apresentam especificidades próprias que, se por um lado os aproximam de algumas das características do Gótico, essas não constituem por si só, fundamento para considerar Gastão Cruls como um escritor gótico.

Por outro lado, na escrita deste autor, podemos observar marcas que a identificam com o contexto brasileiro, quer no que diz respeito ao léxico aqui utilizado, quer nas referências aos espaços em que se desenrolam as ações de cada conto, quer ainda aos aspetos culturais aqui referidos, como sucede, por exemplo, com os trâmites que estão relacionados com os velórios no Sertão, ou os leilões no Rio de Janeiro.

Este facto leva-nos a associar os textos de Gastão Cruls que estudamos agora com o que designaremos por Brasilidade (RODRIGUES FILHO, 2005: 344). Com este termo pretendemos referir-nos àquilo que distingue os hábitos e costumes do Brasil do resto da América Latina e dos povos que poderão ter passado por este território, como sejam os portugueses e os holandeses.

Por último, demonstraremos que há marcas de vanguardismo nos contos referidos anteriormente, que poderiam tornar Gastão Cruls um dos precursores do Neofantástico na Literatura Brasileira, assim denominado mais tarde por Alazraki, escritor argentino.

Ao longo deste trabalho, iremos apresentando o possível respaldo científico para a nossa leitura destes contos. A este propósito, convém deixarmos a ressalva de que, tal como já foi dito, não abundam os textos de investigação sobre este autor e o estudo nos meios académicos de Gastão Cruls é relativamente recente, datando a maioria deles do princípio do século XXI.

CAPÍTULO I

I. 1. Breve história do Gótico

Etimologicamente, o termo “gótico” advém de “godos”, nome pelo qual eram conhecidas algumas tribos de origem escandinava que, tendo invadido o Sul da Europa, destruíram o Império Romano e fundaram reinos nos territórios hoje denominados Espanha, França e Itália. O gótico era a língua dos povos que ficaram associados à decadência da civilização ocidental (MONTEIRO, 2004).

Mais tarde, o escritor Giorgio Vasari, biógrafo renascentista de Leonardo da Vinci, popularizou o termo “gótico”, associando-o a construções não-romanas e gregas dos séculos XII ao XVI, no sul da Europa, que enalteciam a soberania de Cristo e da Virgem Maria (MONTEIRO, 2004), em catedrais de grandes janelas, arcos e pés direitos altíssimos, que reduziam o Homem à sua pequenez, face ao divino. No mesmo período, em Inglaterra, a Reforma Protestante adota o termo para evocar a história germânica do Norte da Europa, a que se associam já os valores da liberdade e da democracia, enquanto resposta contra o Absolutismo. O gótico torna-se, assim, um símbolo da resistência da cultura protestante da Grã-Bretanha (BOTTING, 1997), face ao resto da Europa católica, já não apenas representada na arquitetura, mas também no universo literário. É a Horace Walpole (1717-1797), autor do romance *O Castelo de Otranto* (1764), que se deve a promoção da cultura gótica. Esta obra ostenta marcadamente a presença do sobrenatural. As alucinações, as profecias e maldições, os demónios, os esqueletos, as catedrais decadentes, as florestas tenebrosas, os cenários medievais levarão à imagem do romance gótico como manifestação estética contra a ordem e a unidade do Neoclassicismo, para valorizar a liberdade da imaginação. Tal como afirma Fred Botting, [o gótico é] “um termo geral e derogatório para a Idade Média que conjurava ideias de costumes e práticas bárbaras de superstição, ignorância, imaginação extravagante e selvajaria natural” (MEIRELLES DA SILVA, 2008: 41).

Por sua vez, William Beckford introduziu a referência à cultura oriental no romance gótico, com a obra em francês *Vathek – Uma História Árabe*. Esta narrativa aborda a temática da busca de conhecimentos místicos proibidos e a sede de poder, protagonizada pelo califa Vathek, ao descobrir uma lenda medieval sobre o pacto de

Fausto com o Diabo. Esta obra seria traduzida, em 1786, da língua francesa para inglês, por Samuel Henley, que omitiu deliberadamente que se tratava de uma obra de Beckford e alterou o título para *An Arabian Tale: From an Unpublished Manuscript*².

Mais tarde, Mary Shelley, em *Frankenstein* (1818), e Coelho Neto, em *Esfinge* (1908) também afirmam o seu fascínio pelo tema do Oriente.

A última década do século XVIII assiste, pois, ao estabelecimento do Gótico como manifestação literária. Em *O Monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, por exemplo, utiliza-se o terror como alavanca de repulsa e fascínio simultâneos, estratégia que se observa igualmente no romance *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818) e que reflete o contexto sociopolítico europeu, sobretudo o francês. É, todavia, em Ann Radcliffe que se detetam traços distintivos mais inovadores nesta forma literária. Em *Os mistérios de Udolfo* (1794) e *O italiano* (1797), a escritora revela a sua mestria ao criar ambientes góticos de inspiração medieval e ao usar o *suspense* para apresentar explicações lógicas para os acontecimentos misteriosos ao longo da intriga.

No princípio do século XIX, Mary Shelley cria uma das mais famosas personagens góticas de sempre, Frankenstein. Se bem que os contornos da sua criação se interliguem muito estreitamente com o seu percurso biográfico (refira-se, neste processo, o episódio em Itália que levará também Bram Stoker a escrever *Drácula*, de 1897, inspirado na história “O Vampiro”, de Polidori, de 1819) e psicológico, Frankenstein traz um novo paradigma ao Gótico: a ciência é um elemento causador da mesma angústia e inquietação que, antes, provocava o sobrenatural.

I. 2. O estilo Gótico: características

O Gótico caracteriza-se pelo gosto pela Idade Média, pelo individualismo, pelo nacionalismo, pela liberdade e pela visão subjetiva da realidade.

Assim, quanto ao ambiente, maioritariamente noturno e claustrofóbico, encontramos os castelos abandonados, as salas e as passagens secretas, os alçapões, as ruínas, os cemitérios a servirem de contexto à intriga gótica. Os cenários de

² *Uma História Árabe: a Partir de um Manuscrito Inédito*, a tradução é nossa.

ascensão – altas escadarias, o topo de uma colina, a encosta de uma montanha – ou de profundezas – as cavernas, os calabouços, os labirintos, os precipícios – surgem associados a uma atmosfera de *suspense* e de mistério que acentuam a componente de medo do desconhecido. Esta atmosfera assenta muitas vezes numa antiga profecia, num presságio, numa visão, num portento, enfim, num evento de cariz sobrenatural inexplicável, que coloca a personagem (geralmente, feminina) em perigo, principalmente provocado por um elemento masculino tirânico e poderoso. (TODOROV, 1980)

Por sua vez, o uso da psicologia do terror – o medo, a loucura, a devassidão sexual, a deformação do corpo – cria um ambiente de violação do que é convencional e mantém o leitor num estado de fascínio e de repulsa simultâneos que o obrigam a ler a história toda para descobrir o seu desenlace potencialmente feliz, de reposição do equilíbrio narrativo inicial.

Os fantasmas, os vampiros, os demónios, os espetros e os monstros povoam as narrativas góticas que assim contribuem para a criação de um imaginário sobrenatural, no qual se discutem aspetos religiosos (o catolicismo, o protestantismo, a heresia, a Inquisição), políticos (o colonialismo, o monarquismo, o republicanismo, a industrialização e as revoluções), sexuais (o papel da mulher-anjo - vítima do homem prepotente, ou da mulher-demónio - manipuladora, diabólica e voraz), estéticos (o Neoclassicismo, o Romantismo, o Realismo, o Modernismo) e filosóficos (Platão, Aristóteles, Rousseau, Freud, Kant, Jung).

A deterioração física do indivíduo amplia esse efeito de horror, sendo visíveis as frequentes alusões a corpos putrefactos, crânios, cemitérios, imagens da morte e do corpo em decomposição, fantasmas, sangue, tortura, o *Doppelgänger* (gémeo do mal ou duplo), a possessão demoníaca, o mascaramento, a magia negra, a loucura, o incesto e a pedofilia, os tabus sexuais quebrados (SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, 2011).

O herói gótico, de elevada inteligência, por seu lado, é o arquétipo do mal, o protagonista isolado, voluntariamente ou não, o vilão, o andarilho que vagueia pela terra do exílio perpétuo como punição divina, a alma penada.

Por sua vez, em muitos dos textos góticos encontramos ainda animais noturnos, feios, sinais de mau presságio, como os gatos pretos, os corvos, os morcegos, os sapos e as corujas.

I.3. O Gótico e os seus seguidores

Ao longo do século XIX, tanto na Europa como nas Américas, sobretudo nos Estados Unidos, o Gótico foi encontrando seguidores. Para além de Washington Irving (1783-1859), que adaptou lendas europeias à realidade norte-americana (veja-se o caso de “A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça”, de 1820), e porque o contexto arquitetónico europeu, de castelos e catedrais medievais, não se ajustava a solo americano, são os temas da morte e da decadência que prevalecem no Gótico norte-americano, de que Edgar Allan Poe (1809-1849) é um inegável exemplo. De pendor simbolista, Poe defendia que a finalidade da arte é o prazer, a que se poderia chegar através do horror, do terror ou da paixão (TAYLOR, 1956). Nessa busca pelo prazer estético, explora-se uma escrita carregada de sugestividade irracional, de sons e ritmos que estimulam a imaginação, uma escrita assente em símbolos. Mas o traço maior na escrita gótica de influência inglesa e alemã, visível em Poe, encontramos-lo na exploração de um território novo, alheio ao espaço físico em que a intriga, nos seus romances se situa: a mente humana. A propósito deste escritor, afirma Spiller: «O mundo externo com seus habitantes transforma-se num mero sistema de símbolos para as invenções da sua mente propositadamente tornada superexcitada por visões hediondas.» (1955)

Por outro lado, se na Península Ibérica não encontramos escritores que sejam associados exclusivamente ao fantástico, não é de descartar o facto de que, em alguns dos nossos escritores encontremos ecos deste género literário, nas suas diferentes visões do Mundo e do Homem, das suas crenças, sonhos e medos.

Embora este não seja o fim último desta dissertação, refiramos, a título de exemplo, as folhas pessoais *A Hora do Diabo*, ou o romance saramaguiano *As Intermitências da Morte*, ou ainda *Aparição*, de Vergílio Ferreira, e rapidamente nos encontraríamos em território vasto de personagens monstruosas (a lembrarem anjos) e de maléficas outras que, afinal, mais não são que vítimas das circunstâncias ditadas por entidades mais poderosas.

Seria interessante adensarmo-nos ainda no rico espólio mitológico ibérico, pois que aí encontramos eivos da nossa unicidade peninsular, num contexto literário do Centro da europa que tende a “colonizar-nos” e de que urgirá libertarmo-nos. Não esqueçamos que abundam figuram fantásticas e seres sobrenaturais na literatura e mitologia autóctones, que não de influência celta nem grega, que marcam o nosso imaginário ibérico. Lembremo-nos, a título meramente ilustrativo, de todos os vestígios arqueológicos encontrados na Península Ibérica e guardados nos nossos museus, que comprovam a adoração ao deus Endovélico, a Trebaruna, a Atégina, entre outros.

Para sermos mais claros, também no contexto da Península Ibérica encontramos vastas referências ao sobrenatural e ao fantástico que não careceriam apenas de uma imitação do fantástico europeu ou norte-americano, mas de uma leitura mais particular do que este género pode ser em Portugal e Espanha. Todavia, e numa perspetiva mais crulsiana, também aqui nos falta trazer à literatura portuguesa, de forma mais substanciada, o homem ibero, a mulher matriarca, as suas superstições e crenças, um certo quotidiano dos povos autóctones, anterior à nossa aculturação ou colonização pelos romanos, celtas e árabes.

Talvez nos falte um Manifesto à maneira do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

É nesse universo literário e psíquico que situamos a narrativa contista do escritor brasileiro Gastão Cruls. Por um lado, são evidentes as fontes europeias e norte-americanas que lhe serviram de inspiração, mas, por outro lado, este autor traz à luz da literatura o Brasil profundo, a Amazónia e suas especificidades; no fundo, traz à sua narrativa uma brasilidade que torna os seus textos únicos e matéria para estudo.

I.4. Gastão Cruls: o autor e seus traços distintivos

Gastão Cruls (1888-1959) era filho de Louis Cruls, que nasceu em Diest e teria estudado na Universidade de Gand, na Bélgica. O pai do escritor, que foi engenheiro e astrónomo, veio viver para o Brasil em 1874, onde foi Diretor do Observatório

Nacional do Rio de Janeiro, tendo estado ligado à alta sociedade brasileira e chegando a ser apresentado ao Imperador D. Pedro II.

De origem belga, portanto, e de uma família muito ligada à astronomia e à ciência, o escritor Gastão Cruls, que nasceu no Rio de Janeiro a 4 de maio de 1888, formou-se em Medicina em 1910 e começou a sua carreira literária em 1914, com a publicação de alguns contos na *Revista do Brasil*, sob o pseudônimo de Sérgio Espínola.

É em 1920 que publica *Coivara*, a sua primeira coletânea de contos, a que se seguiram outros, até à sua morte. Gastão Cruls dedicou a maior parte da sua vida à Literatura, especialmente a partir de 1926, depois de uma viagem à Europa do pós-guerra. Cruls foi cofundador da revista *Boletim Ariel*, Editora Ariel, juntamente com Agripino Grieco, e foi também seu diretor, de 1931 a 1938.

Quanto à sua obra literária, e apesar de ter sido pela mão de Monteiro Lobato, na revista *Brasil*, que Gastão Cruls se tornou conhecido no mundo literário brasileiro, o seu talento é especialmente reconhecido a partir da publicação do romance *Amazónia Misteriosa* (1925), que escreveu inspirando-se unicamente em leituras que fizera sobre este espaço da América do Sul. Esta obra apresenta muita similitude com o romance de H.G. Wells, *A ilha do Dr. Moreau*, mas numa versão que centra a ação na Amazónia, nas suas crenças e particularidades. Mais tarde, já depois de uma visita àquele lugar, publicará *A Amazónia que eu vi*. (1930).

Para além destas duas obras, Cruls publicou ainda *Elza e Helena* (1927), *A Criação e o Criador* (1928), *Vertigem* (1934), *Hiléia Amazônica* (1944), *Aparência do Rio de Janeiro* (1949), *História Puxa História* (1938), *Meu sócia* (1938), *António Torres e seus Amigos* (1950) e *De Pai para Filho* (1954).

Ainda que já tivessem sido publicados antes, os contos ora em estudo — “Noites brancas” (1920), “Ao embalo da rede” (1923) e “O espelho” (1938) — surgem de novo publicados na coletânea *História Puxa História*, anteriormente referida. Mais tarde, já em 1951, a José Olympio Editores publica *Contos Reunidos*, de Gastão Cruls, em que reaparecem estas três narrativas.

Gastão Cruls morreu no Rio de Janeiro, a 7 de junho de 1959, solteiro, tendo deixado os direitos de autor de toda a sua obra à sua irmã mais nova, Stella Cruls. À data da sua morte, também sem deixar herdeiros, transmitiu-se em testamento o espólio de Gastão Cruls à sua sobrinha, Maria Cruls, ou em falta desta, à sua sobrinha-

neta Ana Maria de Araújo Penna, que ficou, assim, com os direitos de autor e todo o acervo do autor (DA MATTA VIVOLO, 2017: 15)

É a Da Matta Vivolo que devemos a possibilidade recentíssima de poder aceder a algum do acervo pessoal e familiar, inédito, portanto, de Gastão Cruls, tendo este investigador conseguido chegar ao contacto com os sobrinhos-netos deste autor.

Se há que traçar em linhas muito gerais as principais marcas da escrita crulsiana, é necessário apontar nele o seu carácter distópico, desviante de um certo cânone estético-literário europeu, quer pela sua brasilidade, quer pela rutura com o Gótico de inspiração inglesa, preconizando os seus textos aquilo a que, mais tarde, Jaime Alazraki definirá como Neofantástico.

A propósito do conceito de “Brasilidade”, Rodrigues Filho afirma que

Os artistas nacionais tentavam salvaguardar a brasilidade como um conceito de originalidade nativa, da qual faziam parte aspectos da cultura popular brasileira, marginalizados pelo discurso académico parnasiano que estabelecia uma contradição infrutífera entre uma sociedade urbana, erudita e tecnológica da época. É dentro desse padrão que a arte era manifesta, folcloricamente, pela cultura popular (RODRIGUES FILHO, 2005: 344).

Na observância daquilo que se consideram ser as tendências estéticas em que Cruls se insere, é possível associar a sua escrita ao Gótico, como já afirmamos, ao Modernismo, por exemplo, pelo seu hibridismo literário, ao associar a ciência e a literatura, à Ficção Científica, no fundo, à Literatura Fantástica, ao passo que, nos contos ora em análise, já se vislumbram muitos indícios do Neofantástico.

Com efeito, a sua assinatura literária é inequivocamente reconhecida na presença de uma amplitude estética, vanguardista, pois, a estas tendências de pendor europeu, ele acresce a componente amazónica brasileira – seja nas suas referências às fazendas e aos coronéis do Brasil de oitocentos e novecentos, seja até num certo olhar sobre o feminino, que lembra as mulheres amazónicas, que reagem, não apenas contra o colonizador europeu, mas também contra a figura masculina brasileira e contra o sexismo com que esta pretende exercer o seu controlo autoritário sobre elas.

A este propósito, e sendo verdade que já em H. G. Wells encontrávamos o opressor que usa o seu estatuto social, a sua ideologia, quer religiosa, quer científica, para exercer um certo controlo social sobre o outro, essa mesma dinâmica de forças

encontramos no texto de Cruls, mas acentuando este autor a brasilidade da mesma. Para sermos mais claros, no texto de Cruls, é evidente um imperialismo interno brasileiro que, ainda que se inspire no modelo colonial europeu, tem as suas próprias idiossincrasias – o estranhar-se a índia da Amazônia que - e porque - sabe falar francês, na obra *Amazônia misteriosa (1925)*, ou o desprezar-se visivelmente o discurso imperialista contra os pobres, evidente, por exemplo, nalguns trechos dos contos em estudo.

A este propósito, e sobre o imperialismo brasileiro, Silveira Maia, na sua Tese de Doutorado, afirma:

Neste momento, se fazem necessárias algumas recordações sobre os sujeitos que compõem o fato colonial (...) far-se-á menções aos sujeitos *colonizador*, *colonialista* e *colonizado* em duas instâncias específicas. Considerando-se, pois, a instância do Brasil-colônia, os sujeitos, na ordem anteriormente assinalada, figuram o fato colonial, sendo o colonizador o português oriundo da metrópole, o colonialista o português nascido na colônia e o colonizado o nativo, o escravo e o mestiço. Considerando-se, por sua vez, o Brasil enquanto uma neocolônia, sendo esta a perspectiva que mais deve nos interessar, o fato colonial passa a ser figurado pelo estrangeiro imperialista em lugar do colonizador português, pelo mesmo colonialista – agora membro da burguesia nacional, mas tido pelo neocolonizador como também colonizado, e pelo colonizado afiançado como colonizado *natural* – identitário das mesmas composições étnicas do Brasil-colônia, mas acompanhado, desde o último decênio do século XIX, por trabalhadores braçais imigrantes (SILVEIRA MAIA, 2009: 139).

Prevalece, na sua obra, contudo, um certo pendor europeizante, sobretudo na necessidade de aparentar uma superioridade social e política, marcada no gosto pelas línguas e culturas europeias, como referência cultural associada à riqueza e ao estatuto social das personagens intervenientes nas intrigas crulsianas, de que falaremos mais adiante.

Além disso, e não menos inovadora, detetamos, na escrita de Cruls, marcas, quiçá ainda mais vanguardistas, daquilo que Alazraki denominaria, mais tarde, de Neofantástico, tal como demonstraremos nesta dissertação.

I.5. Os contos em análise

I.5.1. “Noites brancas” (1920)

Dos três contos em estudo, este, o mais antigo dos que analisamos nesta dissertação, talvez seja o mais intrigante.

Por um lado, nesta narrativa breve, é visível uma certa natureza científica, talvez por influência da profissão do seu autor, que era médico, no Brasil. Esta está presente, por exemplo, na escolha da borreliose humana brasileira, ou lepra (causada pela picada de carrapatos em habitat sul-americano) como doença de que padece a misteriosa personagem Maria Clara.

la para três anos que era hóspeda da fazenda uma irmã de D. Clarice, rapariga ainda solteira, de trinta e poucos anos, que, em pleno viço de uma radiosa mocidade, tivera a desventura de se ver inopinadamente acometida de morfêia, mal que, até então, jamais fôra observado na família.

Logo que lhe apareceram as primeiras manifestações cutâneas e os nossos médicos começaram a suspeitar a horrível moléstia, ela partiu para a Europa, onde esteve sob as vistas das maiores sumidades. Infelizmente tinham razão os nossos patrícios e o mal se confirmou em toda a sua hediondez. (CRULS, 1952: 70)³.

Por outro lado, neste conto encontram-se múltiplas referências judaico-cristãs, quer nos nomes de algumas das personagens, como o “Coronel Jesus” (CRULS, 1952: 59), “Maria [Clara]” (CRULS, 1952: 70), quer na simbologia dos três dias bíblicos, “ao fim de três dias de fazenda” (CRULS, 1952: 61), ou ainda na condenação dolorosa e irreversível, pensava-se, de Carlos de Azambuja à vitiligo, pelo pecado da luxúria, perpetrado com Maria Clara.

O conto começa com a referência a “esse estranho bilhete”, de “suave perfume de violetas, uma meia folha de papel cor de rosa, em que se continha o tão insólito

³ Ao longo da presente dissertação, seguiremos a edição proposta pela José Olympio Editora (1951). Nas nossas referências seguintes, portanto, ao nos referirmos à obra mencionada, indicaremos o respetivo número de página.

quanto tentador convite” para noites escaldantes, “no mistério da treva e do silêncio” (CRULS, 1952: 59), Carlos, o recetor desta proposta amorosa, começa por fazer conjeturas quanto à autoria da mesma, atribuindo-a, inicialmente, ou à esposa, ou a uma das duas filhas do coronel Jesus, em cuja fazenda convalesce de uma doença que o debilita. Não sem antes se imaginar com qualquer uma destas três mulheres da casa, a personagem acaba por se render aos encantos de uma figura feminina que todas as noites, transformada num “vampiro luxurioso e insaciável, (...) o possuía furiosamente, a arder na febre de mil desejos” (pág. 68), sem revelar a sua identidade, abrigada pelo silêncio e pela escuridão. Este idílio amoroso dura oito dias, findos os quais, ele decide enviar-lhe “uma longa carta”, pedindo-lhe que lhe revele a sua identidade. Na noite seguinte, a amante deixa-lhe, ao despedir-se, um bilhete, que Carlos lerá apenas pela manhã e em que ela o incitava a “aproveitar o instante que passa” e a “gozar de acordo com as exigências dos sentidos”, como meio para realizar um ideal, fugidio e inalcançável aos outros, a lembrar o *Carpe diem* horaciano. Duas noites mais tarde, a sua amada continua sem aparecer no seu quarto e, de manhã, ele descobre, pelas palavras do coronel Jesus, que Maria Clara se suicidara.

É-lhe narrada toda a sua história, a sua presença na fazenda, a razão para ela viver quase secretamente na parte da casa que habitava, a lembrar o conto “Casa tomada”, de Julio Cortázar, e o “matrimónio de “hermanos”, neste caso, de irmãs, diremos nós, já que D. Clarisse partilha a mesma casa com a sua irmã, de nome quase igual ao seu, Maria Clara.

Tal como afirma Cifuentes – “Algo o alguien há tomado una parte de la casa” (CIFUENTE, 2008) embora este facto não seja do conhecimento de todos os que a habitam, pois que o jovem Carlos de Azambuja cria estar parte dela desabitada.

O jovem apaixonado fica então a saber das anteriores tentativas de Maria Clara de pôr termo à vida, por causa da sua doença, “morfeia”, e dos desvelos de sua mãe e de sua irmã, esposa do coronel, para evitarem tal triste desfecho.

Neste momento, Carlos toma consciência de que tudo o que conjeturara a propósito de todo este episódio, deste lugar e desta família era erróneo e, sem proferir palavra que o revelasse a quem quer que fosse, caindo em si, percebe a sua própria condenação ao silêncio e à mesma doença, pois deixara-se contaminar ingenuamente pela lepra de Maria Clara.

Com efeito, nesta narrativa, ao ler-se o último parágrafo do conto, não é apenas Carlos, mas também o leitor, quem descobre que foi ludibriado desde o seu início, não tanto pelo conteúdo do bilhete inicial, mas pela incapacidade de, à partida, decifrar a faceta oculta das palavras e das frases que a vão pincelando a narrativa de indícios trágicos, aterradores e repugnantes. Por exemplo, o “perfume da pele olente e suave, saboreando-se dos seus beijos” (CRULS, 1952: 67), a leveza dos seus passos e “tanta a treva que a cercava” (CRULS, 1952: 68), a referência aos “nictálopes” (CRULS, 1952: 67), ou à “amante invisível” (CRULS, 1952: 67), ou ainda a Maria Clara, como “vampiro luxurioso e insaciável” (CRULS, 1952: 68).

Tal como afirma Claudio Cifuentes Aldunate:

Como se puede ver, también (y digo «también» pues seguramente el relato fantástico no será el único que contenga este fenómeno) es parte del lenguaje del relato fantástico una polisemia sobrepuesta, «polisemia integrativa» (significa lo uno «Y» lo otro) y «exclusiva» (puede significar lo uno «O» lo otro). (CIFUENTES ALDUNATE, 2008: 227).

E ainda:

(...) yo diría que lo que adviene en lo fantástico (...) es una intuición o imaginación. El objeto no está, pero se deja intuir, se deja imaginar y se produce una reacción en el personaje —o en el lector— «por aquello que no está» sino sugerido por el ruido, por la luz, por la vaguedad de una neblina, en fin, por el ambiente, en el caso del personaje, o por las palabras, en el caso del lector. (CIFUENTES ALDUNATE, 2008: 223).

O narrador explora, assim, o desejo de o leitor se render a um certo narcisismo próprio, que o faz crer que é capaz de fazer inferências sobre a narrativa, acreditando poder prescindir da leitura do texto até ao seu final para saber como terminará — e daí a retirar conclusões precipitadas é meramente um passo.

Portanto, este conto é, também, um ensaio sobre o estatuto do leitor, a quem se rouba o chão, para que este se reveja, reanalise e reformule nesse seu estatuto.

A este propósito, Cifuentes acrescenta:

(...) la práctica lectoral del género fantástico que consiste en la conjeturación: atribución de significado(s) a un material polisémico que no

permite el asentamiento o fijación del significado en ninguno de los significados posibles, sino en un posarse momentáneo y perpetuo en ellos. (CIFUENTES ALDUNATE, 2008: 229)

O conto assume, assim, um papel também vampírico, no sentido em que se alimenta da “inocência” do leitor e o conduz pelos meandros do simbolismo e da multiplicidade semântica das palavras, das frases, dos silêncios. A lembrar a capacidade que, ou se tem, ou se adquire, para ver além do que parece óbvio – a evocar claramente, a “*gestalt*” alemã, que encontramos na arte e que, curiosamente, nos traz à memória a frase de Vergílio Ferreira, “O que é evidente, aparece” (FERREIRA, 2016: 240). E, subitamente, o leitor tece uma teia de símbolos e de sentidos, de outras narrativas com outras manifestações estéticas, que lhe permitem desvelar o que está veladamente exposto, diante dos seus olhos, desde que saiba olhar/ler. A suscitar, por assim o dizermos, um certo ritual iniciático por que passa o leitor, que tem de estar desperto a todos os indícios, vencer alguns dos seus [pre]conceitos, para se adensar no texto literário e dele extrair toda a seiva estética que eles têm para oferecer. Por exemplo, desde logo, quer Carlos, quer o próprio leitor, neste conto, começam a fazer conjeturas, a criar expectativas, a partir de um simples pedaço de papel ‘cuidadosamente dobrado em quatro’: a sua autora será mulher, gosta de violetas, quer manter-se no anonimato, é audaz, por tomar a iniciativa em fazer um convite sexual a um homem – o que, por si só, se revela extremamente sedutor e eficaz. Porém, o desenlace desta história levar-nos-á à percepção de que, quer a exigência pelo anonimato, quer até o próprio perfume do bilhete estarão tragicamente relacionados com a razão que leva Maria Clara a buscar tão misteriosamente uma presa para satisfazer os seus desejos carnis - a sua lepra, que não só a impediria de ser desejada por alguém, como a ostraciza, confinando-a ao Sertão, a uma parte da casa da Fazenda do Brejão, propriedade do coronel Jesus, longe dos olhares dos outros.

É neste momento que o leitor sente a necessidade de voltar a ler todo o texto, para lhe encontrar, como afirma Cifuentes sobre a compreensão “Après-coup”:

Obligación de releer, masticar el sentido escondido, dilatar el goce tras la brevedad, descubrir el misterio escondido «en» las palabras o «tras» las palabras, allí la «función enigmática del lenguaje» contenida en ese

constructo —el relato fantástico/neofantástico— donde seguramente también han intervenido por igual la función poética y la función metalingüística, sin olvidar la función apelativa, pues ¿qué seducción hay más fuerte que un enigma? (CIFUENTES ALDUNATE, 2008: 230).

I.5.2. “Ao embalo da rede” (1923)

O narrador de “Ao embalo da rede” conta-nos a história que lhe foi confiada, com horror, pela personagem Otávio Barros, que começara por lhe afirmar sobre si mesmo “Sou um monstro” (CRULS, 1952: 217).

O relato de uma narração não constitui novidade na literatura. Com efeito, aqui sucede o mesmo que ao narrador do conto “La boda”, de Virgílio Piñera, que apresenta, numa visão fria e distante, a história de uma cerimónia de casamento, como se ele estivesse a assistir à mesma, mas não fizesse parte dela. A este propósito, afirma Lara Carioli: *“El narrador en este cuento [de Piñera] es objetivo, si bien hay una gran adjectivación éste muestra frialdad ante aquello que esta narrado. No se involucra, simplemente narra fragmentos, detalles insignificantes”*. (CARIOLI, 2018: 1).

Por seu lado, no conto de Cruls, o narrador cede a palavra à personagem Otávio, que, em analepse, narra, também friamente, os contornos que explicam o recente cancelamento do seu noivado e as circunstâncias em que, tempos antes, havia descoberto que o cheiro a carne humana em decomposição desencadeava em si uma atração sexual animalesca.

Ao mesmo tempo, a personagem feminina com quem Otávio faz esta descoberta macabra assume, também ela, o papel de narradora, nos dias que antecedem a morte do coronel, seu marido, e que levam o jovem a sentir-se próximo e solidário com esta bela e jovem mulher da cidade, confinada ao isolamento do Sertão.

A narrativa no feminino funciona, assim, como meio através do qual a personagem masculina é levada — quiçá hipnoticamente — a aproximar-se de D. Alzira. Este facto lembra a Lenda de Iara, a índia guerreira que, transformada em sereia pelos peixes dos rios da Amazônia para lhe salvarem a vida, com os seus olhos e belo canto conseguia atrair os homens ao fundo, onde estes morriam afogados ou, se lhe

conseguissem escapar, ficavam loucos.

Na verdade, e ainda sobre o conto, a este paradigma junta-se-lhe um outro, insólito, que é o quase/pseudo adultério cometido pela jovem recém-viúva D. Alzira, durante o velório do seu próprio marido, o velho coronel Antenor Ribeiro, e na mesma sala em que se encontra, adormecida e ressonando, a irmã “velhinha, corcovada e já muito branca” do coronel (CRULS, 1952: 222). Assim lhe chamamos, uma vez que o coronel estaria já jazendo no seu caixão, quando D. Alzira se envolve com Otávio. Este único ato sexual, ocorrido na noite que antecedeu o enterro do coronel assassinado em circunstâncias estranhas, lembrou a Otávio um episódio lido por si, algures, anos antes, de “um caçador que, transido de pasmo e medo, por uma noite enluarada, no deserto indiano, foi forçado a presenciar os longos e ferozes amores de dois grandes tigres de Bengala” (CRULS, 1952: 224). Horrorizado, o jovem Otávio confessa ao narrador que foi essa a forma como amou Alzira “soltamente, brutalmente, com o calor dos animais no cio, enquanto as velas crepitavam sempre e o ar era cada vez mais pesado das podridões do morto” (CRULS, 1952: 224).

Aqui, recomendamos ao leitor que leia o livro de Paul Barber. O mito do vampiro, antes da sua recuperação literária, esteve intimamente ligado aos cadáveres que, ao serem enterrados, se ocultava o processo de transformação e decomposição do corpo. Parece surpreendente que até ao aparecimento da obra de Paul Barber⁴, ninguém se tinha disposto a examinar o facto físico da morte para ver que influência, caso a houvera, poderia ter o fenómeno natural da putrefação no aparecimento do mito. O folclorista escreve:

Lacking a proper grounding in physiology, pathology, and immunology, how are people to account for disease and death? The common course, as we shall see, is to blame death on the dead, who are apt to be observed closely for clues as to how they accomplish their mischief. Our sources, in Europe as

⁴ O livro de Paul Barber, *Vampires, Burial and Death*, apresenta um estudo convincente, que incide nas fontes do folclore, na antropologia, na mitografia e na patologia forense (colocando em especial evidência as autópsias e os investigadores médicos dos fenómenos *post-mortem*). Barber mostra como as superstições sobre os vampiros – que se encontram em culturas tão remotas como a Transilvânia ou a China, no século XIX – não se originam nas ações de Vlad, o Empalador, senão na transformação do corpo humano depois da morte. O cadáver não se encontra inerte, sendo uma verdadeira incubadora de atividades químicas e fisiológicas. Move-se, produz ruídos e expulsa fluídos. Esta atividade *post-mortem*, segundo sugere Barber, foi transformada pelos povos primitivos no mito do vampiro.

elsewhere, show a remarkable unanimity on this point: the dead may bring us death. To prevent this we must lay them to rest properly, propitiate them, and, when all else fails, kill them a second time (BARBER, 1988: 3).

Barber sugere que se carecia de conhecimento científico para entender o processo de putrefação e, portanto, foi construído o mito do vampiro para explicar os resultados que, de facto, estavam desconexos. Unhas que tinham crescido, a pele renovada das mãos e dos pés, uma cor rosada e o sangue fresco que emanava da boca e do nariz de corpos exumados são o resultado do processo de decomposição, mas amiúde eram apresentados como provas de que o corpo era de um *revenant*.

Por exemplo, no seu capítulo XII, “The Body After Death”, Barber conduz o leitor numa viagem pelo corpo decomposto:

The body swells, and blues, reds and dark greens tint the skin. Discoloured natural fluids and liquified tissues are made frothy by gas and some exude from the natural orifices, forced out by the increasing pressure on the body cavities. The eyes bulge and the tongue protrudes; skin blisters burst and the bloated trunk disrupts (BARBER, 1988: 103).

O que Barber faz é mostrar como as características do vampiro no folclore podem ser explicadas pela ciência: membros flexíveis, ausência de corrupção, sangue na boca, gemidos quando são atravessados por uma estaca... Este livro apresenta brevemente alguns casos como o da porfíria. Esta é uma obra-prima, quanto à apresentação dos sintomas, da forma, evolução e velocidade da decomposição (que pode variar dependendo do tipo de terreno, da sua acidez, da temperatura e de outras variáveis) do corpo humano. O que Barber tenta descrever são, portanto, as similitudes entre um cadáver e um vampiro no folclore.

No caso do conto “Ao embalo da rede”, porém, se o contexto e as circunstâncias em que ocorre a relação física não fossem já macabros, o que parece deixar a personagem sem consolo é que, ao tentar repetir este ato com a sua noiva, quinze dias antes desta confissão, e durante o velório da mãe da mesma, a família dela tenha cancelado o noivado.

Com efeito, nada do que narra parece deixar Otávio inconsolável, a não ser o rompimento do noivado por tal motivo, vendo-se a personagem quase como vítima daquele encontro com D. Alzira, que o condenou ao gosto macabro pelo odor de cadáveres em decomposição para conseguir orgasmos.

Assim, ser “monstro” surge-nos como uma condenação, um castigo, e não como uma circunstância, nem inexplicável, nem imputável à personagem. Refira-se, aliás, o papel da mulher demoníaca, de aspeto angelical e frágil atribuído a D. Alzira, em todo este processo; e não esqueçamos a figura frágil e virginal da noiva, que quase se torna vítima do brutal ataque sexual de Otávio e que tem de ser protegida dele pela família.

Os dois episódios narrados, o primeiro com D. Alzira e o segundo com a noiva de Otávio, constituem já em si mesmos, um inegável exemplo da representação de um quotidiano marcado pelo insólito.

Porém, e apesar da já insólita visão que Otávio tem de si mesmo, o que choca o leitor é o silêncio, a distância e a frieza com que o narrador nos apresenta Otávio. Da sua parte, não há repulsa, nem cumplicidade com a personagem; há apenas o registo frio e inócuo das palavras que lhe foram confiadas pelo noivo rejeitado.

Lara Carioli, citando Lída Benito Morales, apresenta, a este propósito [e ainda que este narrador se apresente quase como um recetor/ouvinte da história que lhe é confiada], a seguinte explicação:

Contrariamente al relato fantástico, claramente inverosímil, la narración neofantástica genera una nueva realidad a partir de un hecho inverosímil que se transforma en verosímil, pues el lector lo acepta e integra en su realidad. Esta nueva corriente, por lo tanto, no pretende impresionar al lector al transgredir un orden inviolable sino, por el contrario, compartir con él el hecho insólito, hacerlo partícipe, cómplice y, en cierto modo, autor del movimiento del texto. Aunque el lector sea el responsable de la aceptación o comprensión del hecho insólito, lo cierto es que se espera de él que le dé un voto de confianza al narrador, que crea en su palabra, y que se sumerja de tal modo en el nuevo ambiente que no llegue a plantearse preguntas sobre la naturaleza del hecho insólito. Los textos neofantásticos ya no dependen de seres extraordinarios, autómatas o alienígenas, tan presentes en el relato fantástico, sino que su elemento insólito se construye por y para el hombre, situado en su propio mundo, con su realidad única; el hombre como centro de atención permite que se recupere la verosimilitud desestabilizada por el hecho insólito con el fin de hablar sobre su persona, sobre su condición de ser humano... (CARIOLI, 2018: 4).

I.5.3. “O espelho” (1938)

Esta narrativa breve gira em torno de uma peça de mobiliário europeia, adquirida num leilão de *bric-à-brac*, e colocada no quarto de um casal do Rio de Janeiro, no Brasil.

Objeto barroco que destoa da decoração da casa de Isa (a personagem feminina tragicamente assassinada pelo marido no conto de Cruls com o mesmo título), o espelho, ornado de “figurinhas de sátiros e ninfas” em poses lascivas, funciona como catalisador na manifestação da faceta instintiva e grotesca da figura do narrador, autodiegético. Pelas suas dimensões consideráveis, pela sua organização simbolicamente tripartida, pela sua proveniência ilícita e pelos motivos por que invade a casa do assassino, este espelho adquire uma importância crucial para a interpretação deste texto narrativo de Cruls.

Na verdade, o efeito de fantasmagoria que provoca nas personagens, isoladas do resto do mundo pelas paredes do seu quarto, leva-as a despirem-se das suas condicionantes culturais e religiosas para se entregarem a um comportamento mais instintivo e despudorado, que culminará na morte de uma delas.

O assombro de se admirar desnudo diante do espelho é, já por si só, rico de significados, pois, segundo afirma o narrador, a contemplação do seu próprio corpo, refletido no espelho, torna-se inverosímil, uma vez que nem sempre o sujeito se reconhece ou identifica com a imagem que este lhe devolve.

Já acontecera que, estando no quarto e ao passar descuidado por diante do espelho, tivesse a impressão que outra figura, que não a minha, se refletia no seu vidro.

Isso, porém, era sempre uma impressão fugaz e que cedo se dissipava, tão depressa os meus olhos buscavam fixar a imagem de aspecto diferente, mas que me mimava fielmente os movimentos (CRULS, 1952: 346).

O mesmo efeito encontrávamos já em “Vénus” de Velasquez, em “La maja desnuda”, de Goya, ou em “Vénus de Orbino”, de Ticiano, nos quais as figuras femininas se contemplam num espelho ou nos contemplam. Esse olhar despudorado que desafia o observador é explicado pela intimidade do espaço em que se desenrola a

ação.

Contudo, em Cruls, este apontamento sensual é mais arrojado, uma vez que, na sua narrativa, se vislumbra, não apenas um corpo feminino, mas também o corpo de um homem, “de figura hirsuta” (CRULS, 1952: 346), que se admira a si mesmo e se surpreende com a sua virilidade e pujança.

Mais do que este facto, é de salientar que este homem se vê incomodado por ser essa sua imagem a que seduz e atrai a sua mulher. E então ele começa a sentir ciúme de si próprio, num jogo psíquico que o levará a sentir a necessidade de matar essa mulher lasciva, que conspurca a imagem de homem decente, pouco interessante ou atraente, que ele tem de si mesmo.

Por fim, Cruls explora também a temática do prazer sexual que esse homem retira do horripilante ato homicida de golpear, sucessivamente e em êxtase, o corpo indefeso e já sem vida de Isa.

Virgilio Piñera, no seu conto “La carne”, já trabalhara esta temática do desmembramento do corpo perante a necessidade de satisfazer a fome. O canibalismo aparece, nesse texto, justificado pela necessidade fisiológica de comer. Neste conto de Cruls, porém, é a necessidade sexual animalesca que leva o narrador a infligir “profundos e mortais rasgões” (CRULS, 1952: 348) no corpo já morto de Isa, para satisfazer a sua própria volúpia animalesca.

Este aspeto não está, pois, dissociado do prazer mórbido de manter uma relação sexual com um cadáver, a que o objeto espelho é já alheio e não tanto algumas marcas da literatura gótica.

O ser humano revela-se-nos, portanto, pelo seu pendor marcadamente monstruoso, de fera que domina e devora a sua presa, sem qualquer tipo de remorso.

O narrador atribuirá, ademais, toda a culpa pelo seu desvario a Isa e deslocará para o objeto espelho a génese de todo o mal, numa versão mais moderna e pagã do pecado original. A maçã é agora espelho, o ato de a oferecer, esse, continua a ser protagonizado pelo elemento feminino da narrativa. A mulher, está, pois, associada à ideia de ação, ao passo que o homem aparece, pelo menos inicialmente, num papel mais passivo de quem se deixa seduzir e perder, justificando o seu ato horrífico com a eficácia da persuasão feminina.

Por seu lado, assiste-se, ao longo de todo o conto, a uma desculpabilização — e

até de uma certa vitimização — do narrador, face a Isa, reforçada pela recorrente alusão ao seu estado de torpor mental, inconsciência e portanto (des)responsabilidade e inimputabilidade pelos seus atos, de que o leitor se aperceberá melhor no final do conto, ao descobrir o real desfecho da história. São várias as alusões à incapacidade de dominar a situação, mas refiramos aquele em que a personagem (nos) diz “Não pensem que ensandeci” (CRULS, 1952: 343), a lembrar o narrador de Edgar Allan Poe, em “O coração delator”. Ou quando ele afirma “Cheguei a pensar que era alucinação” (Pág. 345), remetendo os seus atos para o plano do subconsciente, ou ainda “Obnubilação dos sentidos? Perturbação da vista?” (CRULS, 1952: 347), a reforçar esta ideia.

Neste momento, ocorre outro efeito de espelho, ao tomar o leitor consciência de que toda a narrativa é uma confissão do homicídio de Isa e que ele próprio, que até determinado ponto se compadeceu pelo narrador, foi, afinal, ludibriado pela imagem que este lhe foi dando de si mesmo e dos acontecimentos narrados.

Tal como afirma Carioli, ainda que a propósito dos contos de Virgilio Piñera:

En estos cuentos es un narrador al que al principio es difícil creerle, pero que luego, con ayuda de la narración en primera persona, logra que el lector genere una identificación, y una complicidad con él. Lo que permite entrar en su diégesis, es decir, aquello que es verosímil dentro de la historia, por más extraña que sea (CARIOLI, 2018: 5).

Este efeito de espelho é esteticamente mais interessante, se pensarmos nos mecanismos que nos permitem criar expectativas quanto à narrativa, construir imagens a partir de descrições que podem ser desde logo subjetivas e que não se concretizarão, lido que seja todo o texto. Ou seja, o efeito de “fantasmagoria” por que passa o leitor, por assim dizer, não está muito distante daquele que é vivenciado pelas personagens, que também não se reconhecem no espelho em que se veem refletidos.

O efeito era deveras surpreendente. Criava-se uma atmosfera de sonho e fantasmagoria. Víamo-nos com os rostos muito pálidos, quase com um livor de morte, e onde os traços mais marcantes, contrastando com manchas de sombra, se recortavam em linhas nítidas. Apenas, naquelas máscaras hirtas,

naquelas faces descaveiradas, dentro das órbitas fundas, os olhos chamejavam com fulgor estranho (CRULS, 1952: 342).

O leitor, do mesmo modo, não se reconhece enquanto leitor ingênuo e manipulável, senão ao ler toda a história, uma vez que foi “traído” pelas suas próprias construções mentais da narrativa, surgidas a partir das estratégias narrativas usadas pelo narrador e das suas próprias expectativas de leitor.

Por seu lado, este conto lembra *O Aleph* (1943), de Jorge Luís Borges, e sobretudo, o seu “Pós-escrito de primeiro de março de 1943” em que nos surgem imagens e espelhos em que o real se confunde com a realidade:

Dou as minhas razões. Por volta de 1867, o capitão Burton exerceu o cargo de cônsul britânico no Brasil; em julho de 1942, Pedro Henríquez Ureña descobriu numa biblioteca de Santos um manuscrito seu que versava sobre o espelho que atribui o Oriente a IskandarZu al-Karnayn, ou Alexandre Bicornes da Macedônia. Nele refletia-se o universo inteiro. Burton menciona outros artificios congêneres – o sétuplo cálice de Kai Josru, o espelho que Tarik Benzeyad encontrou numa torre (Mil e Uma Noites, 272), o espelho que Luciano de Samósata pode examinar na lua (História Verdadeira, I, 26), a lança especular que o primeiro livro do Satyricon de Capella atribui a Júpiter, o espelho universal de Merlin, "redondo e oco e semelhante a um mundo de vidro" (The Faerie Queene, 111, 2, 19) – e acrescenta estas curiosas palavras: "Mas os anteriores (além do defeito de não existirem) são meros instrumentos de ótica (BORGES, 1943: 95).

I.6. Evidências do Gótico nos contos em análise

I.6.1 O uso da Psicologia do terror

Ao leitor mais atento destes contos, não passarão despercebidas as referências a características do Gótico, quer nas alusões à loucura, à devassidão sexual ou à deformação e degradação do corpo, presentes no texto de Gastão Cruls.

No que diz respeito à temática da loucura e da devassidão sexual nestes contos

de Gastão Cruls, quando a personagem de “Ao embalo da rede”, Otávio Barros, afirma “ainda não mereço a cadeia ou o hospício, conquanto a minha observação já deva andar por aí, na mão de alguns médicos, para figurar mais tarde em qualquer tratado de psicologia” (CRULS, 1952: 217), é óbvia a aceitação e consciência dos estranhos comportamentos, que situam a personagem no limiar do que é a considerada sanidade mental. Otávio, por exemplo, sabe que a distância entre a razão que deve controlar o impulso instintivo e os seus estranhos desejos é cada vez maior, ao passo que admite que as suas atitudes o aproximam de um ser cujo torpor empedernece a capacidade de distinguir entre o que é socialmente aceite como decente ou normal, e aquilo que o não é. A personagem não está louca ainda, porém, porque se conserva uma certa capacidade de auto-análise. Ainda assim, Otávio sabe não estar longe da loucura.

O mesmo sucede no conto “O espelho”, com a figura masculina, o narrador-marido de Isa. Neste outro relato breve, é sobretudo nas referências ao espelho colocado no quarto do casal que se deve este efeito de fantasmagoria que leva a personagem a ‘despir-se’ de si próprio e a observar-se como outro. Os efeitos de luz/cor/sombra acentuam esse mecanismo de distanciamento e desresponsabilização pelos seus atos, já que a personagem se vai afirmando, ao longo de toda a narração, vítima das invetivas sensuais da sua mulher e do próprio espelho despudorado. É ele quem afirma, já no final, “Não pensem que ensandeci. Hoje estou convencido de que aquele móvel (...) nos urtigava o corpo de tentações diabólicas e enchia o cérebro de visões incandescentes” (Pág. 342). Nesta afirmação, torna-se evidente a presença da ideia de uma culpa pelo assassinato de Isa e pela conspurcação do seu cadáver, que lhe serve de alvo sexual – que o afasta da loucura, portanto, mas uma culpa que se transpõe, quer para Isa, quer para uma figura exterior ao contexto espacial da narrativa, que ele chama de diabo tentador. Este facto aproxima-o, todavia, de uma visão patológica sobre os seus comportamentos, que lembra o conto de Edgar Allan Poe “O coração delator”, cuja personagem principal atribui a culpa pelos últimos homicídios por si cometidos ao coração da sua primeira vítima, que ele escondera debaixo do chão da sala, e que insistia em ouvir bater. Para esta desresponsabilização pelos seus atos, darão os psiquiatras razões do foro patológico.

Ao mesmo tempo, no conto “Noites brancas”, o narrador, também masculino, Carlos de Azambuja, atribui à sensualidade e magia da Natureza do Sertão a culpa pelo

seu devaneio com Maria Clara, a leprosa: “Carlos sentia que pelo seu organismo também perpassava o mesmo sopro ardente que animava a paisagem (...) como se um par de asas invisíveis estivesse prestes a transportá-lo para um mundo irreal e tentador (...) E o demônio da luxúria voltava a fustigar-lhe as carnes” (Pág. 66). A capacidade para dominar os impulsos físicos aparece, pois, anulada perante os elementos visuais e o contexto natural em que a personagem se insere, que a deixam entorpecida e incapaz de lhes resistir. Tal como isso acontece, também se torna impossível, na visão de si própria, ser responsabilizada pelos seus atos reprováveis e reprovados pela sociedade, ainda que seja capaz de se recriminar, mas apenas em privado, com uma pessoa da sua confiança – que, aliás, será quem revelará a história ao leitor.

Quanto à temática da deformação/decomposição do corpo, encontrávamos já em *Frankenstein*, de Shelley, a referência à criatura de aspeto monstruoso, na mesma linha de pensamento em que situamos *Drácula*, de Bram Stoker. É frequente associar o sentimento de medo ao aspeto exterior da personagem, sentindo-se por ela alguma repulsa. Todavia, em Cruls esta reação é ampliada pelo facto de que aqui encontramos figuras muito mais asquerosas e repugnantes. Não nos referimos unicamente ao corpo pestilento e já em decomposição do coronel de “Ao embalo da rede”, na sua mortalha, ao calor da noite sertaneja, ou ao gozo que sente Otávio pelas “câmaras mortuárias”, pelas “exumações mais horrendas” e pela “degradação que traduzem”; nem sequer nos referimos ao “perfume” de Maria Clara, de “Noites brancas”, que mais não é que o cheiro da lepra no seu corpo, na escuridão do quarto de Carlos; nem nos referimos sequer ao corpo “desfigurado e irreconhecível, com um grande rombo na testa, a cabeça toda empastada de sangue e duas postas negras no lugar dos olhos” do coronel de “Ao embalo da rede”. Mais do que a repulsa e o nojo que estas descrições expressivas possam provocar no leitor, é de ressaltar a monstruosidade das personagens, que, aqui, aparentam a normalidade física - ou melhor, se descrevem até como sendo decentes, charmosas, elegantes, bem educadas –, que se nos revelam, afinal, autenticamente monstruosas, traço que encontramos nos três contos em estudo. Aquilo que os românticos acentuavam como elemento que despoleta o medo e o terror é o que nas narrativas breves de Cruls menos surge valorizado. É apenas a partir das confissões secretas das personagens que as passamos a ver com horror e

medo. Parece, portanto, evidente, que Cruls pretendia traçar retratos psicológico-psiquiátricos que remetessem para a visão aterradora do homem que parece o que não é e que é o que não parece.

I.6.2. O uso das reflexões sobre o poder

Tal como afirmaremos mais adiante, nesta dissertação, se se nos afigura de grande importância esta visão da personagem pelo seu lado do avesso, não deixa de ser aliciante debruçarmo-nos sobre a visão daquilo que nos parece ser, em Gastão Cruls, um herdeiro do colonialismo europeu no Brasil, o imperialismo interno brasileiro, tal como já explicamos anteriormente. Nos seus textos, encontramos retratos detalhados e críticos das fazendas e dos coronéis do Sertão, referências subliminares, tanto ao papel da mulher brasileira, perante a autoridade masculina sobre si exercida, como à figura da mulher no contexto amazónico, e, por último, à representação da sexualidade feminina, perante um aparente poder sexual masculino. Disso é exemplo a construção do espaço nos contos em estudo, quer em contexto urbano, como sucede em “O Espelho”, cuja ação se desenrola no Rio de Janeiro, quer em contexto rural, como podemos observar nos contos “Ao embalo da rede” e “Noites brancas”, ambos de ação que se desenrola em fazendas no Sertão. Em todo o caso, porém, conseguimos vislumbrar uma forma de estar mais europeia que autóctone, quer pelas referências aos objetos da casa (o espelho barroco com figuras mitológicas gregas, por exemplo), quer pelas atividades levadas a cabo pelas personagens, de classe social mais elevada, que viajam pela Europa, se dedicam ao ócio ou compram *bric-à-brac*. Por vezes, encontramos referências (in)diretas à diferença entre este modo de estar e o que caracteriza a América do Norte, particularmente os Estados Unidos, tal como observamos no conto “Noites brancas”:

Olga e Leonor mostravam-se também cheias de atenções com Carlos e, dentro das normas de uma boa educação, sem os desfrutes e espevitamentos com que certas moças de hoje, à guisa de americanismo, gostam de tratar os rapazes, amenizavam-lhe os dias, proporcionando-lhe distrações e acompanhando-o em passeios pelas redondezas da casa (CRULS, 1952: 61).

Por outro lado, se nos focamos nas reflexões sobre o poder que caracterizam o Gótico, é de salientar a originalidade de Cruls, ao trabalhar o papel da mulher neste contexto. Com efeito, a personagem feminina nos contos em estudo é vista de uma forma bastante distinta daquela que encontramos noutros textos considerados góticos. Face à autoridade masculina que caracteriza a sociedade brasileira do tempo da narrativa, a mulher crulsiana é um misto de mulher-anjo tutelar, que protege e cuida da família e do marido (D. Clarice, por exemplo, em “Noites brancas”), de mulher sensual e erótica (tal como sucede com Isa, de “O espelho”), de um ser mais vampírico, noturno, luxurioso e insaciável — quase animalesco — que elege, caça e se serve sexualmente do seu parceiro (como sucede em “Noites brancas”, com a personagem Maria Clara ou, talvez com menos expressão, D. Alzira, em “Ao embalo da rede”).

A marcar claramente uma acentuada diferença entre Cruls e outros textos góticos, encontramos neste autor brasileiro a referência à mulher amazona grega (Amázones), de papel igualitário ao do homem, que, ainda que lembre a “femme fatal” europeia dos séculos XVIII-XIX, é mais guerreira, agressiva, determinada e insubmissa que a visão tradicional que se tem do feminino na literatura europeia.

A isto acresce Cruls a figura lendária da mulher índia da Amazónia, que nos parece ter contribuído largamente para a construção das personagens femininas nestes textos deste escritor.

1.6.3. O uso da discussão política

Nos contos que ora estudamos encontramos uma forte componente cultural e política brasileira.

Da mesma maneira como observamos a importância das relações de poder no Gótico da Europa, que se vislumbra principalmente no poder que o europeu rico e culto exerce sobre o outro, colonizado, teremos de observar como se processam as relações de poder nos textos em estudo.

Com efeito, neles deteta-se uma clara influência europeia e norte-americana, mas Cruls impregna-a de uma brasilidade que não deixa de fora a presença africana no

Brasil e a exploração dos índios. Aqui, essa relação de forças estabelece-se sob o paradigma do poder do descendente do colonizador português sobre os escravos africanos e os índios, bem como sobre os descendentes desses colonos, os emigrantes, que foram das regiões mais pobres de Portugal e de outros países europeus tentar a sua sorte em território brasileiro sem que tenham conseguido o tão ambicionado sucesso.

Ao mesmo tempo, se, no gótico inglês, a Europa dominara o Oriente, em Cruls, o Oriente é a Europa e o que aqui é exótico é o que dali chega. Por isso, encontramos frequentes manifestações da superioridade da elite brasileira sobre os outros, na capacidade de possuir objetos europeus. Ocorre, portanto, uma inversão do modo como subjazem aqui as relações de poder – agora, o que é europeu serve apenas de meio, como se fosse um troféu, para ostentar um poder brasileiro sobre o seu semelhante, desde que ele seja africano, índio ou emigrante.

Se nos debruçarmos sobre a forma como a passada aculturação do Brasil ao ocupante europeu influi no quotidiano dos brasileiros, quer em contexto urbano (como sucede no conto “O espelho”, cuja ação decorre no Rio de Janeiro), quer em contexto rural, concretamente no Sertão, com as fazendas dos coronéis, detetaremos outra marca distintiva do texto de Cruls. Este facto torna-se ainda mais evidente se observarmos a variante geográfica nos seus textos.

No caso mais citadino, encontramos, por exemplo, Isa, de “O espelho”, a frequentar leilões no Rio de Janeiro, a remodelar a casa, a tentar ocupar o seu tempo com tarefas que não passam pela necessidade de trabalhar e que recordam atividades que qualquer outra mulher da sua classe social teria na Europa. Há, pois, um estilo de vida que ainda se apresenta muito colado ao estilo de vida europeu: no ócio, nos objetos da decoração da casa, nos gostos das personagens. Ser como os europeus é chique.

Seria de esperar que, quando se desloca a ação para o Sertão, tudo mudasse, mas, a verdade é que, também neste contexto, encontramos a mesma matriz, aplicada aos elementos das classes mais elevadas. Porém, aqui se nos apresentam convivendo, outras realidades, ainda que a propósito um pouco enviesado, já que parecem cumprir a função de acentuar a diferença entre ser índio ou africano – ser pobre, portanto — e ser de ascendência europeia – muitas vezes rico, outras não.

Esta fissura social é representada na forma como o narrador crulsiano apresenta esses grupos mais desfavorecidos. Fotograficamente representados, e descritos muitas vezes numa linguagem depreciativa, surgem, por exemplo: em “Ao embalo da rede”, os empregados (*“tivemos a companhia de um sitiante vizinho e de alguns agregados da fazenda que se acocoravam pelos cantos, cabisbaixos e silenciosos, a rodar entre os dedos os grandes chapéus de couro”* - CRULS, 1952: 223), o estudante modesto que vai à universidade (*“É que a família da noiva, gente rica e de prestígio na nossa melhor sociedade, não via com bons olhos o “estudantinho” modesto”* – CRULS, 1952: 217), ou, por exemplo, em “Noites brancas”, o filho do hortelão que serve às meninas de bem, filhas do coronel Jesus, para fazer caridade (*“Olga vai ver o afilhadinho, o filho do hortelão, que está doente desde ontem”* – CRULS, 1952: 65). Não deixa de ficar a dúvida quanto ao uso deste diminutivo, seja ela o de expressar o carinho com que a personagem se refere à criança, seja ela para aqui expressar ironicamente a superioridade social da personagem que, com ela vai ser caridosa.

Tal sucede igualmente, digamo-lo, quando se faz uma referência fraturante e depreciativa aos “desfrutes e espevitamentos com que certas moças de hoje, à guisa de americanismo, gostam de tratar os rapazes” (CRULS, 1952: 61), presente no conto “Noites brancas”. Estará o narrador a representar apenas a visão conservadora do coronel Jesus, face à educação tradicional brasileira, por oposição à educação americana dada às mulheres? Ou haverá aqui um comentário mais ambicioso, que deixe entrever um certo mal-estar entre o Brasil e os Estados Unidos, porque estes representam uma ex-colónia que o Brasil vê como sua superior? A ser assim, e não deixando de ter em conta que é um coronel quem faz esta afirmação, este fato concorreria para acentuar o que viemos defendendo, quanto ao tema das relações de poder nestes textos de Cruls.

I.6.4. As referências à noite

Uma das características góticas que mais se destaca nestas narrativas é o tema da noite. Nos contos de Cruls, encontramos tanto as referências à noite, como ao luar.

O ambiente noturno fechado, por vezes claustrofóbico, surge em todos os contos ora em estudo. Em “Ao embalo da rede”, por exemplo, o narrador alude ao espaço em que “mal se podia respirar”, tanto pelos odores a cadáver, como pelo calor. Em “O espelho”, por sua vez, encontramos variadas referências à noite, quer enquanto momento propício ao erotismo, facilitado pelo consumo de álcool e “outros estimulantes ainda mais nocivos”, quer pelo efeito de fantasmagoria provocado pelo espelho, que desencadeiam comportamentos sexuais mais desprovidos de pudor. O mesmo sucede em “Noites brancas”, cujo título por si só já reforça o que afirmamos e em que as duas citações iniciais, uma de Maurice Magre e outra de Octave Mirbeau, remetem para a luta interior entre o desejo carnal e a razão, entre o lado instintivo e animalesco do homem e a sua faceta racional, que o leva a temer ceder à carne (ambas a deixarem entrever a dissecação da mente humana). E não podemos deixar de aludir à expressão tão gótica com que Carlos aqui se refere à sua “visitante noturna”, anónima, misteriosa e também por isso, mais sensual.

Por outro lado, ora surgindo como elemento transfigurador dos espaços e das personagens, ora cumprindo a função de revelar o que estava escondido/velado, o luar é uma das marcas góticas que atravessa os três textos em análise. Em “Noites brancas”, este efeito torna-se ainda mais evidente, já que é numa noite de luar que Maria Clara deixa de visitar o narrador. Além disso, passarão três simbólicas noites de luar, sem que Carlos saiba o motivo da sua ausência, o que o leva a questionar-se e, ironicamente, a recuperar, portanto, a razão. Todavia, esta consciência servirá apenas de momento preparatório para uma revelação maior, que passa pelo total conhecimento da história de Maria Clara, bíblica e simbolicamente, também, transmitida por Jesus, o coronel que a acolhera secretamente em sua casa. Neste ponto da narrativa, a iluminação/revelação surge, pois, associada à noite enluarada que antecede a manhã reveladora de uma realidade terrível.

I.7. Especificidades do Gótico crulsiano

Feitas que estão as devidas considerações sobre o que caracteriza o gótico e a sua presença nos textos de Cruls, e que remetem para uma visão mais particular desta

tendência estética no autor, torna-se claro que, no que diz respeito à presença de uma psicologia do terror é fácil identificar laivos da loucura, da devassidão sexual e da deformação e decomposição do corpo nos contos analisados, que encontrávamos noutras produções literárias do fantástico de expressão inglesa e norte-americana.

Contudo, se há uma presença do gótico de inspiração europeia e norte-americana em Cruls, também é inegável que este autor faz dele uma leitura peculiar e mais criativa. A escrita de Cruls está impregnada de brasilidade, presente, como vimos na construção da personagem feminina (que se descola da sua homónima gótica, para se destacar pela sua faceta amazónica); nas referências culturais às fazendas, aos coronéis, ao Sertão, à Amazónia (sensual, insinuante, diabólica e transfiguradora); ao final que já não repõe a ordem inicial da narrativa (mas que a torna ainda mais perturbadora); à referência à doença típica do Brasil (por exemplo, a borreliose); à distopia; à dissecação da *psiqué* humana; e à visão disruptiva e por vezes herética da religião europeia, o catolicismo (pela violação das normas cristãs do colonizador europeu quanto à sexualidade, ao papel da mulher e à relação de forças políticas, sociais e sexuais).

Em suma, aqui encontramos ecos de Wells, de Poe, de Shelley, de Stoker, mas, acima de tudo, encontramos uma nova voz literária que pretende trazer o seu contributo à literatura fantástica.

1.8. Cruls, precursor do neofantástico?

Perpassadas que foram as características que nos parecem evidenciar marcas do gótico na escrita destes três textos de Cruls, estas não nos parecem ser suficientes para considerarmos que este escritor é gótico.

Para justificar a nossa interpretação destes textos à luz do gótico, convém observar que eles carecem de algumas das marcas apontadas pelos estudiosos na matéria como basilares para a inserção de um texto nesta categoria literária. De facto, se observamos com mais atenção todo o texto, constataremos, por exemplo, a ausência do sobrenatural nestas narrativas. E se, em *Drácula* e em *Frankenstein* ocorre uma recuperação da ordem natural das coisas, no final da narrativa, isso não sucede

nos textos de Cruls que estudamos. Carlos, de “Noites brancas”, pensa ter sido contagiado por Maria Clara com a lepra, mas ninguém, a não ser ele próprio, saberá em que circunstâncias a contraiu; Otávio, de “Ao embalo da rede”, sente atração por corpos em decomposição, mas ninguém saberá o que despoletou esse facto; e, no caso deste conto, o ato sexual não põe em causa o casamento de D. Alzira, porque ela já estava viúva; já quanto ao seu noivado, Otávio acaba por ajudar a repor uma certa ordem na família da noiva, que o não via com bons olhos para marido da sua parente, por ser ele o “estudantezinho” de origens sociais inferiores às da família dela, o que se nos afigura mais irónico que aplaudível; por fim, a morte de Isa, de “O espelho”, e a profanação do seu cadáver, pelo marido, e por causa da sua volúpia, quem as saberá? Há, pois, em todas estas histórias, um final perverso, perturbador, que as afasta do gótico tradicional. Além do que afirmamos, tenhamos ainda em conta que, em nenhum dos três contos estudados, há, em algum momento, um sentimento de terror; pelo contrário, são frequentes as alusões à serenidade das personagens e dos espaços, o que não sucede no texto gótico, cujo cenário, por ser decadente, estar em ruína ou abandonado suscita o medo. Para mais, tampouco constatamos a presença de elementos animais associados ao noturno, ao mau agouro ou à fealdade, que sempre se evocam no texto gótico.

Por fim, lembremo-nos de que Gastão Cruls foi considerado como um escritor menor pelos seus conterrâneos e contemporâneos e, em nossa opinião, talvez esta nomeação tenha muito do facto de ele se ter desviado – cremos, intencionalmente — dessas tradicionais normas literárias. Para nós, esta, que poderia ser uma marca de menor qualidade do seu texto literário, é precisamente, o mais importante traço da sua escrita.

O que queremos dizer é que, se Cruls não tivesse violado as regras do texto gótico, não o veríamos agora como eventual precursor do que Jaime Alazraki (1934-2014) viria mais tarde a chamar de Neofantástico.

I.9. Definição e caracterização do conto neofantástico

A questão que subjaz à definição e aparecimento do Neofantástico prende-se com a necessidade de prover resposta à dificuldade de definir algumas narrativas que, apesar do seu pendor indiscutivelmente fantástico, prescindem dos génios do maravilhoso, do horror do conto, ou da tecnologia de ficção científica. Aqui se situam os textos de Edgar Alan Poe, Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, por exemplo.

Com efeito, é Cortázar quem afirma que: *“Para mi, lo fantástico es algo muy simples, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora, entre Ud. y yo, o en el Métro, mientras Ud. venía a esta entrevista”* (ALAZRAKI, 1990: 27).

Ao passo que para Caillois, o fantástico supõe a solidez do mundo real, mas para poder devastá-lo, e que, para H.P. Lovecraft, um conto só é fantástico se o leitor experimentar profundamente um sentimento de temor e de terror e pressentir a presença de mundos e poderes insólitos, para Jaime Alazraki, nestas definições não cabe a visão desprovida do transcendente, do teológico e do cultural que caracterizam a realidade. Para tornar mais clara a lacuna que Alazraki aponta ao fantástico tal como Todorov o define, e o encontramos nos textos de Caillois e de Lovecraft, veja-se como explica Cortázar a visão da realidade inédita, todavia, uma realidade “maravilhosa”aludida no seguinte excerto:

(...) en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni transcendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. (GARCÍA GARCÍA, 2005: 10-11)

Por outro lado, o conto moderno, tal como o entendemos, difere da conceção, organização e funcionamento das formas que o precedem. É com Edgar Alan Poe que o relato breve adquire uma tessitura, concentração e estrutura que não tinham os seus precursores. Segundo Alazraki, Poe define, não apenas o peculiar da sua extensão — texto que se lê de uma assentada—, mas também outros traços distintivos, como por

exemplo, o efeito singular que controla e determina a disposição do argumento, que fixa a composição do texto e que estabelece interrelações entre as suas partes. Tal como afirma Cifuentes:

Se trata de una escritura de la “intensidad” más que de la “extensidad” lo que justifica que se haya fijado mayormente en el género corto, pues la brevedad, la intensidad y el enigma comparten el sema de lo fragmentario o discontinuo. Lo breve es lo corto, lo intenso, lo que no se extiende, pues es la cima de un continuum, y, el enigma —cuyo fin es dificultar la comprensión de su mensaje— si se extiende se explica, (puesto que el sentido etimológico de explicar es desplegar, por lo cual, en un gesto inverso, de repliegue, el enigma también queda circunscrito a lo fragmentario y discontinuo) (CIFUENTES, 2008:229).

Deste modo, o Neofantástico caracteriza-se por uma visão, intenção, “*modus operandi*” e contexto próprios. Nele, valoriza-se a ambiguidade, a metamorfose, o ruído e o silêncio, enquanto utensílios de que se serve o texto.

Em primeiro lugar, e quanto à sua visão, o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, que oculta uma segunda realidade, que é o verdadeiro destinatário deste tipo de narração. A realidade é, nela, “una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad.”, tal como Alazraki o afirma, citando Johnny Carter (ALAZRAKI, 1990: 29).

Em segundo lugar, já no que diz respeito à sua intenção, com o Neofantástico, o que se pretende não é provocar nem o medo, nem o terror no leitor, no qual tropeçam os seus pressupostos lógicos. Pretende-se, sim, produzir perplexidade e inquietação no leitor, pelo insólito das situações narradas. O mundo real apresenta-se, aqui, na sua faceta opaca, ilegível, caótica, a lembrar a Biblioteca de Babel, de Jorge Luís Borges, de livros também, mas estes, ilegíveis e, portanto, indecifráveis, logo, mais aliciantes (ALAZRAKI, 1990: 29).

Além disso, no texto neofantástico, o ruído e o silêncio, a ambiguidade e a metamorfose permitem uma multiplicidade de interpretações, que são alheias ao próprio conto.

Já quanto ao *modus operandi* destas narrações, o texto neofantástico distancia-

se consideravelmente do conto fantástico, uma vez que o primeiro prescinde dos bastidores e ferramentas que contribuem para a atmosfera de *pathos*, necessária para a desmontagem final no segundo. O texto neofantástico introduz-nos, pois, desde as primeiras frases da narrativa no elemento fantástico. Contudo, ao passo que este se move no plano do literal, o neofantástico alude a sentidos oblíquos ou metafóricos, ou ainda figurativos.

Por sua vez, o contexto em que se situa o neofantástico é, também, díspar daquele que encontramos no fantástico. Se o conto fantástico é contemporâneo do movimento romântico, questionando e desafiando o racionalismo científico e os valores da sociedade burguesa, a narrativa neofantástica é respaldada pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda entretanto surgidos, por Freud, pela psicanálise, pelo surrealismo e pelo existencialismo.

Por último, e quanto ao uso do vocábulo “Neofantástico”, é Alazraki quem a este termo recorre, perante a impossibilidade de denominar com outro a sua visão do que este subgénero implica:

Propuse la denominación neofantástico como un llamado de atención de las diferencias que he señalado entre esos dos tipos de narración. También porque la toma de consciencia de esas diferencias permitiría una mejor comprensión de los sentidos y alcances del nuevo género y un estudio más cabal y concienzudo de sus textos. La vaguedad nunca ha sido beneficiosa para el estudio de la literatura. “Las especificidades nos ayudan mucho más que las generalidades”, advirtió en una ocasión Harry Levin. He buscado en esta inquisición ser leal y consecuente con ese espíritu (ALAZRAKI, 1990: 31).

Todavía, talvez sejam as próprias palavras de Júlio Cortázar, pouco antes da sua morte, em entrevista com Omar Prego, que legitimam, de uma forma mais consistente, o uso do termo, para fissurar a definição tradicional do que se designa por “literatura fantástica”:

Omar Prego: Generalmente, cuando se habla de los cuentos de Julio Cortázar se piensa de una manera casi automática en lo *fantástico*. Pero yo me pregunto si tus cuentos pueden ser considerados cuentos fantásticos en el sentido tradicional del género... Casi me quedaría con la definición de Jaime Alazraki que habla de “cuentos neofantásticos”.

Julio Cortázar (después de resumir brevemente su *sentimiento de lo fantástico*): Desde muy pequeño, hay ese sentimiento de que la realidad

para mí era no solamente lo que me enseñaba la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico, lo que tal vez Alazraki llama *neofantástico*. Es decir, no es un fantástico fabricado, como el fantástico de la literatura gótica, en que se inventa un aparato de fantasmas, de aparecidos, toda una máquina de terror que se opone a las leyes naturales, que influye em el destino de los personajes. No, claro, lo fantástico moderno es muy diferente (ALAZRAKI, 1990: 32).

Em suma, o Neofantástico não constitui uma nova escola literária, *per si*, mas insere-se num género literário já existente, de que se assume como variante.

I. 10. Evidências do Neofantástico nos contos em análise

Asseverar que Gastão Cruls apresenta rasgos de neofantástico sem ter respaldo científico para o fazer pode parecer inusitado num trabalho desta natureza.

Porém, parece-nos inegável que este autor não seria alheio aos acontecimentos que marcaram o início do século XX, na Europa. A sua ascendência europeia e a viagem que aqui terá feito entre as duas Guerras Mundiais também poderão ajudar a entender esta opção por trazer aos seus textos estes paradigmas.

Com efeito, se nos detemos em analisar a forma como evolui a narrativa de Cruls desde que se publica o primeiro destes três contos, em 1920, e o último deles, em 1938, constatamos que este é o mais rico de referências literárias e filosóficas. Assim, observamos que, em “Noites brancas”, a intriga parece ser ainda muito marcada pela influência do Romantismo inglês e *naïf*, quanto à construção psicológica das personagens (já que Carlos, por exemplo, se nos apresenta como a personagem romântica que busca na tranquilidade do campo a paz para convalescer de uma enfermidade, acabando por aí contrair outra, ao passo que as restantes personagens da família Jesus nada saberão, desde o princípio até ao fim da narrativa, do caso amoroso com Maria Clara).

Porém, quando lemos “Ao embalo da rede”, de 1923, a própria citação inicial de Guy de Maupassant indicia já um desvio do foco narrativo para as questões da

mente, centrando toda a narrativa na visão psiquátrica que se tem dos comportamentos humanos e da forma como esses são (ou não) moldados pelos valores culturais e religiosos. Neste conto, a personagem principal centra a sua narrativa na confissão dos seus gostos sexuais e do episódio ocorrido com D. Alzira, no Sertão, fazendo do seu confidente guardião deste segredo. Isto significa que, não havendo aqui o sentimento de culpa, aqui está presente a necessidade de passar ao outro o peso de carregar esta macabra descoberta por Otávio do que é Otávio. O que queremos dizer é que este não aguenta guardar apenas para si a descoberta da sua monstruosidade, mas, ao contrário da personagem de Maupassant, que o passará às folhas do seu diário, aqui essa função é atribuída a outra personagem que, por sua vez, não se sente obrigada a dela guardar segredo, tornando-se o narrador que no-la revela.

Mais rica se nos apresenta a construção da personagem no último conto, de 1938. Neste, já não nos surgem conflitos entre o instinto e a razão, já não há a necessidade de recorrer ao segredo para ocultar a verdadeira natureza do homem. Neste conto, de nome tão apropriado, tendo em conta o que se vai narrar, continuamos a ver ausente o sentimento de culpa, que, por isso, escusa a personagem da necessidade de perdão, seja ele religioso ou não. Digamos que o papel de Deus daqui está totalmente ausente, por essa razão, o que não deixa de nos lembrar o futuro Existencialismo ateu, por exemplo, de Sartre, que, por seu lado, será mais visto como condenação a uma liberdade e responsabilidade do homem pelos seus atos e que o obrigava a ter de viver com as consequências deles, porque foram escolhas suas. Assim, o narrador deste conto, o marido assassino de Isa, toma a palavra para nos contar a nós, leitores, toda a história. Este facto significa que, agora, o que se pretende é narrar para incomodar, é narrar para colocar o destinatário perante a difícil tarefa de decidir o que fazer com esta informação. Não podemos deixar de lembrar Piscator e Brecht, ainda que com objetivos mais práticos e políticos, mas que também pretendem levar o leitor a não se deixar seduzir pelas palavras, mas antes, a reagir a essas mesmas palavras. Como dizia Brecht, no seu poema “Contra a sedução”: *Lass dich nicht verführen / Es gibt keine Rückkehr*⁵

O facto de nos depararmos com esta evolução na construção das personagens,

⁴ “Não te deixes seduzir/Não há nenhum retorno”. A tradução é nossa.

ao longo de dezoito anos de escrita, legitima a nossa afirmação da presença destas influências externas que Cruls sofreu e que enriquecem o seu discurso, aproximando-o do neofantástico, também ele marcado pelos mesmos acontecimentos e visão literária e filosófica do Homem.

Associada a este facto, a linguagem metafórica e de sentido oblíquo que atravessa todos os três contos contribui para detetar indícios do final insólito que caracteriza cada um deles, mas que não conseguimos descortinar à primeira leitura. Este *modus operandi* do texto neofantástico obriga a uma nova leitura, para encontrar essas pistas subliminares, que sempre estiveram à frente dos nossos olhos, mas que não conseguimos vislumbrar logo. Como afirma Cifuentes, na sua obra “De lo fantástico (y neofantástico): sus componentes”, *“El admitir de que existen mensajes que se producen conscientemente con una condensación significativa para que — precisamente— no sean comprendidos a la primera lectura. Mensajes crípticos cuya función es dificultar la comprensión”* (CIFUENTES, 2008: 230).

Esta estratégia discursiva está associada àquela que nos parece ser a mais importante razão para classificar estes textos de mais neofantásticos que góticos, que é o facto de haver uma realidade, aparentemente normal, em todos os contos, que esconde uma outra realidade, mais perturbadora e disruptiva. Se pensarmos nas personagens de todos os contos em estudo, constataremos que elas aparentam uma normalidade e decência irrepreensíveis. Mas constataremos também que os seus segredos são insólitos, macabros e perturbadores, que a verdade não é o que parece. Neste sentido, por exemplo, em “O espelho”, o narrador tenta passar uma imagem de decência, ao afirmar “Isso não é móvel para casa de gente séria”; em “Noites brancas”, por seu turno, apresenta-se a imagem de uma serenidade aparente, na descrição de uma parte oculta da casa (“Embora a casa fosse bastante ampla e, além das dependências do pavimento térreo, ainda tivesse muitos outros quartos na ala direita do sobrado, que parecia inteiramente desocupada, o Coronel, num requinte de zelo pelo hóspede doente, fizera questão de que Carlos ficasse bem ao alcance de suas vistas”); noutro passo do mesmo conto, passa-se a imagem da respeitabilidade aparente, quando se afirma que “no silêncio daquelas paragens, por mais leve que fosse qualquer ruído, um simples ranger de portas, passos abafados no corredor, um sussurro de vozes – tudo seria bastante para despertar a atenção do fazendeiro”. Por

seu lado, em “Ao embalo da rede”, estas aparências levam a um casamento de conveniência que não aconteceu, como se esperaria, não por causa da traição de Otávio com Alzira, mas por razões bastante mais insólitas.

Esta revelação da verdadeira natureza humana deixa-nos perante a questão central dos textos de Cruls – que faremos com esta informação? Enquanto europeus, e se nos lembrarmos dos românticos ingleses, o que haveria a fazer seria esconder; se observarmos os realistas do século XIX, há que querer ver; se olhamos para os textos de Brecht, aquilo que há a fazer é reagir. Estamos convencidos de que, em Cruls, porém, o que há a fazer é saber olhar para o insólito, enquanto faceta do ser humano, que o deixa tão próximo como distante do Bem e do Mal, mas que até estas duas visões da nossa natureza são dúbias e desconcertantes.

Em nossa opinião, o texto produz perplexidade e inquietude pelas situações narradas, o que lembra claramente o efeito de espelho que ajuda a ver para além do que os olhos trazem da realidade que se acredita conhecer.

CAPÍTULO II

II.1. Teorização da análise apresentada

A questão que se nos coloca, neste ponto da nossa dissertação, é entender o que está em jogo, nestes contos de Cruls.

Parece-nos claro que, neste autor, importa refletir sobre a nossa condição de seres humanos, que coexistem e partilham espaços comuns, que tentam encontrar explicação para a sua insatisfação, face ao papel inexorável do tempo e da morte, que se descobre na sua verdadeira dimensão de ser que é, ao mesmo tempo malévolo, vítima do mal e de si mesmo.

Tentámos chegar a algumas conclusões sobre o modo como Gastão Cruls procede a essa reflexão. Nela, encontramos laivos de Gótico, de Brasilidade e de Neofantástico.

No que ao Gótico diz respeito, muitas são as referências a esta manifestação estética. Nos três contos em estudo, encontramos o tema da deterioração física do indivíduo (seja na forma de doença – a lepra, por exemplo), seja nas alusões à morte (com as abundantes referências à decomposição do corpo). Ao mesmo tempo, aqui se sugere, igualmente, uma discussão de ordem política, religiosa e estética, que põe em causa o papel do catolicismo, do colonialismo e dos movimentos estéticos europeus na construção de uma literatura brasileira, no contexto latino-americano. E se, nos textos góticos europeus e americanos encontrávamos o ambiente noturno, claustrofóbico, a servir de contexto espaço-temporal da narrativa, também os encontramos nas palavras de Cruls; porém, aqui não se pretende provocar o terror, o *suspense* ou a atmosfera de mistério, tal como não encontramos a presença do sobrenatural que, para Todorov distinguia o Fantástico de outras tendências estéticas. Em Cruls, o que encontramos é uma subversão das convenções que marcam o Gótico europeu e americano: agora, nem sempre é uma personagem feminina quem encontramos em perigo (veja-se o caso de Carlos, do conto “Noites brancas”); não há fantasmas, nem vampiros, demónios, espetros ou monstros de aparência aterradora nestes contos — e, contudo, aqui encontramos elementos que são igualmente perturbadores —

constatamos a presença de uma mulher quase-fantasma (Maria Clara, de “noites brancas”, que vive secretamente numa parte da casa e que aparece apenas na treva da noite), de um monstro disfarçado de uma respeitabilidade que o torna bem mais perigoso e aterrador (o marido psicopata e assassino de Isa), de uma psicologia do horror que, mais que partir do que os olhos veem, explora a devassidão, não da carne, mas da mente humana. Esta surge, muitas vezes, associada à imagem de enorme inteligência do herói, que é frequentemente o elemento que representa o Mal, na narrativa. Lembramos, para exemplo, a forma como Otávio, em “Ao embalo da rede”, vai gerindo a revelação, em confidência, do seu lado macabro ao seu amigo: “Eu teria repulsa igual à que leio agora nos teus olhos” – pág. 219). Também não encontramos, no texto de Cruls, referências a animais noturnos, feios, sinal de mau presságio; e, todavia, aqui nos surgem a traíra e o curimatã, peixes típicos dos açudes do Sertão, de aspeto algo assustador e, por outro lado, várias referências a animais que, uma vez mais, reforçam a imagem de um espaço sereno, doméstico – os galos, as cigarras, os pássaros —, que esconde o verdadeiro horror dos episódios ocorridos ao abrigo da noite e da solidão de um quarto. As alusões à animalidade humana chegam-nos, ainda assim, e muito obliquamente, quer na presença dos sátiros em “O espelho”, ou dos tigres de Bengala, mencionados em “Ao embalo da rede”, ou até na evocação do “par de asas invisíveis” (de cujo animal desconhecemos) e prestes a transportar a personagem de “Noites brancas” para “um mundo irreal e tentador” (Pág. 66). Mas encontramos, implícita em todas as narrativas, uma referência - muito mais interessante - àquela ave trepadora da América Central, que morre quando privada da liberdade, Quetzal, que se manifesta cremos, nalgumas personagens de Cruls – Isa, presa a um casamento monótono, Alzira, condenada ao Sertão, à velhice e à rudeza do Coronel, seu marido, e até em Maria Clara, prisioneira da sua enfermidade e da sua clausura, de que se liberta, suicidando-se. A morte sobrevem, pois, vestida de distintas formas, mas sempre, como elemento libertador, ainda que a ele se chegue de forma horripilante. E, se observarmos atentamente, também nelas vislumbramos a serpente azteca, emplumada com penas de quetzal, Quetzalcoatl⁶. Não é despropositado este

⁶ Quetzalcoatl simbolizava a vida, a abundância da vegetação, o alimento físico e espiritual. Posteriormente, passou a representar a morte e a ressurreição.

comentário, se pensarmos que, tal como afirma Matta Vivolo, não é difícil encontrarmos “elementos incas e aztecas” nos textos de Cruls, “frutos de sua pesquisa” (MATTA VIVOLO, 2013: 76). Aqui, ela aparece sob a forma de luz (estrela da manhã) que revela ou pelo menos nos facilita a tarefa de descobrir a verdadeira essência das outras personagens, que se revelam monstruosas.

Há, pois, nestes contos, algo de catártico, a que se chega através do horror e do insólito.

Não podemos, ao mesmo tempo, deixar de referir a presença de variadas alusões ao efeito de horror, conseguido nas alusões a corpos putrefactos, ao sangue, ao *döppelgänger*, à loucura, aos tabus sexuais quebrados, presentes em todos os contos. Mas há sempre, por parte de Cruls, uma intenção óbvia de não ser tão óbvio nessas alusões; a título de exemplo, refiramos apenas a forma como são violados os tabus sexuais nestes contos. Se neles não encontramos marcas nem de incesto, nem de pedofilia, aqui se narra o ato sexual com um corpo assolado pela lepra, ou ao lado de um corpo putrefacto e em decomposição, ou com um cadáver.

Ainda assim, e apesar do que viemos afirmando, pelas razões que apresentamos anteriormente, Cruls não nos parece, portanto, um autor gótico, mas antes um escritor que nos coloca perante uma outra forma de trabalhar o Gótico.

Além do que afirmamos, os textos estudados permitiram-nos, igualmente, detetar muitas marcas do que temos designado de Brasilidade. De facto, nestes contos não foi difícil encontrarmos o retrato dos hábitos severos do Sertão, ou o quotidiano de uma classe endinheirada do Rio de Janeiro, ou a referência a animais e doenças típicas desta zona geográfica, ao seu clima e ao efeito que a Amazónia, enquanto espaço mágico, tem sobre as personagens. As suas divindades e superstições, as referências aos pobres, às mulheres brasileiras, aos empregados, aos estudantes que se sujeitam a casamentos de conveniência como forma de ascensão social, enfim, todos estes aspetos contribuem para apresentar o retrato de um Brasil de princípio de século XX, marcado ainda pelo seu passado colonial, pelas assimetrias sociais, pelos preconceitos e valores ainda próximos de uma Europa colonialista e racista que, já não estando aqui instalada, aqui deixa o seu crivo.

Por último, e ainda que possa parecer arriscado e discutível defender que este escritor apresenta já características vanguardistas que o aproximam do Neofantástico, esta parece-nos ser a mais-valia do discurso de Gastão Cruls.

A verdade é que, no retrato de um quotidiano aparentemente normal, Cruls sabe traçar umas pinceladas de insólito, que nos colocam perante o que os olhos não veem, mas a razão sabe. Somos mais do que parecemos ser. Somos uma verdadeira Biblioteca de Babel, se nos observamos pelo nosso lado mental. Quanto a nós, é esse lado que encontramos, nos contos estudados, seja no segredo de um quarto numa casa de um coronel no Sertão, seja num quarto de uma concubina de políticos e argentários, ou no quarto de um casal de aparência decente que frequenta os melhores lugares do Rio de Janeiro. Aqui, não intervêm o transcendente, o sobrenatural, o teológico, não há horror no relato, não há uma tentativa de explicação para os comportamentos narrados. Há apenas a apresentação desses relatos, fria e inócua, ainda que perturbadora. Aqui encontramos o duplo sentido, os indícios, a ambiguidade da palavra e da frase, que não nos deixam, numa primeira leitura, descodificar o seu real e verdadeiro significado. Há a alusão à metamorfose psicológica, comportamental, do espaço, há a exploração semântica e ideológica do ruído, do silêncio, da palavra que não se diz. E este aspeto prende-se, tanto com a importância dos espaços, quanto com os comportamentos e características das personagens que se revelam diante de acontecimentos insólitos, elas próprias insólitas, inexplicáveis, inaceitáveis a si mesmas.

Os textos que estudamos afiguram-se-nos, pois, como neofantásticos: na visão que nos apresentam do mundo real como máscara de outro mundo que lhe subjaz e que tentamos ocultar dos outros; na reação de perplexidade que nos fazem ter perante as situações narradas, dando ao leitor uma palavra final a dizer sobre o que se narra; nos silêncios e omissões de palavras e circunstâncias, que nos permitem múltiplas interpretações; no sentido metafórico, oblíquo e figurado que as palavras aqui adquirem; no seu contexto, mais do que espaço-temporal, psicanalítico e acima de tudo psiquiátrico; na extensão breve destes textos, que, por isso e para isso, não explicam tudo, não revelam tudo.

CONCLUSÃO

Chegar a estudar três textos de um autor brasileiro começou por ser o resultado de um caminho que se fez com outros destinos em vista.

Começar esta tarefa levar-nos-ia, críamos, a determinados rumos que, ao longo desta longa investigação nos trouxeram por e para outras paragens, obrigando-nos a mudar algumas vezes de direção, a algumas - digamos antes, muitas -, hesitações e dúvidas, a muita questionação que, quase nunca nos levou às respostas que procurávamos.

Faltará por em diálogo os três contos que estudámos com outras obras deste autor, analisar que lugar a produção literária de Gastão Cruls deve ocupar, não apenas na Literatura Brasileira, mas também na Literatura Sul-americana. Congratulamo-nos com a crescente curiosidade que este autor está a provocar nalgumas universidades brasileiras, que estão a fomentar o estudo dos seus textos.

Quanto a nós, parece-nos urgente publicar as obras deste autor em Portugal, estudá-las e pô-las em diálogo com a Literatura Portuguesa.

Mais do que trazer Cruls a Portugal, cremos que também falta fazer um estudo muito mais aprofundado da presença, quer do Gótico, quer do Neofantástico nos textos de autores portugueses.

Aqui se vislumbra um campo de grande interesse, em que falta muito lavar.

À guisa de objetivos que traçamos, neste final de dissertação, não podemos deixar de planear, quem sabe, um prosseguimento de estudos que leve em consideração o impacto da escrita de Cruls no panorama literário português.

É que não podemos ignorar uma Sofia ou um Carolino, de *Aparição*, de Vergílio Ferreira, ou o conto de Fernando Pessoa, "A hora do Diabo", ou algumas personagens de Agustina Bessa Luís, ou, ainda, alguns textos de Natália Correia, para referir apenas um ponto de partida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAZRAKI, Jaime (1990) "¿Qué es lo neofantástico?". En *Mester*, vol. XIX, núm. 2, pp. 21-33.

ANDRADE, Ana Luiza (1988) "Gastão Cruls", in *The Dictionary of Brazilian Literature*, edited by Irwin Stern. New York: Greenwood.

BARBER, Paul (1988) *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality*. New Haven, Conn: Yale U. P.

BARRETO, Waldir (2014) "Lo sublime, de la palabra al silencio" em WOODS, Ian, et alii (org.). *Mirabilia* 18. Congreso de Leeds 2013. pp. 254-302, disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/18-19.pdf> (consultado em 31/07/2018).

BENITO, Lúdia Morales (2011) La búsqueda de una nueva verosimilitud – Literatura neofantástica y patafísica, *Carnets III, L'(In)vraisemblable*, pp. 131-146, disponível em: <http://carnets.web.ua.pt> (consultado em 31/07/2018).

BORGES, Jorge Luís, *O Aleph*, disponível em: <https://autoresmodernos.files.wordpress.com/2013/07/borges-jorge-luis-o-aleph.pdf> (consultado em 31/07/2018).

BOTTING, Fred (1997) *Gothic*. London: Routledge.

BRAVO, Víctor Antonio (2005) "El miedo y la literatura". *Anales de Literatura Hispano-americana*, vol. 34, pp.13-17.

CAILLOIS, Roger (1965) *Au Coeur du fantastique*. Paris: Gallimard.

CARIOLI, Lara (2018) “El neofantástico, la fragmentación y otros recursos literarios en la narración de Virgilio Piñera”, disponible em: <https://ucine.academia.edu/LCarioli> (consultado em 31/07/2018).

CARRERA GARRIDO, Miguel (2015) “El terror si tiene forma: delimitación teórica de una categoría estética”, en *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. Coord. por Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano, 2015, pp. 75-84.

CIFUENTES ALDUNATE, Claudio (2008) “De lo fantástico (y neofantástico): sus componentes”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.) *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, pp. 222-231.

CIFUENTES ALDUNATE, Claudio (2008) “Del micro-relato y sus componentes”, disponible em:

[https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8660/fantastico_cifuentes LITERATURA 2008.pdf](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8660/fantastico_cifuentes_LITERATURA_2008.pdf) (consultado em 31/07/2018).

CORTÁZAR, Julio (1981) “Casa tomada” [1946] en *Bestiario*, Buenos Aires: Edit. Sudamericana.

CRULS, Gastão (1951) *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Da MATTA VIVOLO, Vitor (2017) *Gastão Cruls e a auscultação da sociedade brasileira*. 2 v. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

De ANDRADE, Oswald (1976) “Manifesto da poesia pau-brasil” em TELES MENDONÇA, Gilberto (ed.) *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL.

De SAINT-ÉXUPÉRY, Antoine (2017) *O príncipezinho*. Porto: Porto Editora [1943 1ª

edição].

DEBEHOGNE, H. & De FREITAS MOURÃO, R. R. (1978) "Un Belge peu connu, Directeur de l' Observatorio Nacional de Rio de Janeiro, est à la Base du Choix de Brasilia", em *Ciel et Terre*, 94, pp. 310-311.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1975) *Kafka pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit, Paris (Trad. de 1977, por Imago Editora Limitada, Rio de Janeiro).

FERREIRA, Vergílio (2016) *Aparição*, 3ª edição. Lisboa: Quetzal Editores [1959 1ª edição].

FRANÇA, Júlio (2013) "Ecos da *Pulp Era* no Brasil: o Gótico e o Decadentismo em Gastão Cruls", *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários Volume 26*, pp. 1-130.

GARCÍA FLORES, Margarita (1967) "Siete respuestas de Julio Cortázar", *Revista de la Universidad de México XXI*, nº 7, pp 10-13.

HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2015) "Un agujero en el cine: de la estética de lo ausente al horror contemporáneo", *FEDRO, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, nº 15, pp. 109-118.

"LENDA de IARA", disponível em:

https://www.suapesquisa.com/folclorebrasileiro/lenda_iara.htm (consultado em 31/07/2018).

LEÓN ROMERO, Luís Eduardo (2005) "Cine de terror y Psicoanálisis", *Revista de la Facultad de Psicología, vol 1*. Universidad Cooperativa de Colombia, pp. 36-51, disponível em <https://pt.scribd.com/document/248514306/Cine-de-Horror-y-Psicoanalisis> (consultado em 31/07/2018).

LOSILLA, Carlos (1993) *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

MAIA VILELA, Marcos António (2012) "O fantástico duplo de Edgar Allan Poe e Gastão Cruls", *Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura São Cristóvão* 4. 3-4, pp 1-114.

MEIRELLES da SILVA, Alexander (2008) *O admirável Mundo Novo da República Velha: o nascimento da ficção científica Brasileira no começo do Século XX*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/pos/trabalhos/2008/alexandermeireles_oamirave_l.pdf (consultado em 31/07/2018).

MEIRELLES da SILVA, Alexander (2010) "A literatura como instrumento de exclusão social em *Amazônia Misteriosa*, de Gastão Cruls", *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Universidade Federal de Goiás, pp 1-16.

MELLO, Silvia (1959) "Recordações de Gastão Cruls", *Revista do Livro* 4.16, pp 211-222.

MELO e CASTRO, Ernesto Manuel (1974) (revis., anot. e pref.) *Antologia do Conto Fantástico Português*, 2.^a ed. Lisboa: Edições Afrodite.

MIRANDA, Maria Adelaide (2006) "La alteridad bárbara: de las representaciones de lo fantástico en el románico al hombre salvaje del gótico final", *Cuadernos del CEMYR*, nº 14, pp. 233-250.

MOISÉS, Massaud (1997) "Naturalismo". In COELHO, Jacinto do Prado (dir.) *Dicionário de Literatura*, 3º volume, 4ª ed [1ª ed. 1969]. Porto: Mário Figueirinhas Editor, p. 701.

MONTEIRO, Maria Conceição (2004) *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Editora Caetés.

PESSOA, Fernando (2004) *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

PREGO, Omar (1985) *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.

PUNTER, David (1980) *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman.

ROAS, David (2011) *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

RODRIGUES FILHO, José Maria (2005) “«Cobra Norato», de Raul Bopp: a celebração da Brasilidade e as suas possibilidades midiáticas”, *Forma Breve* 3, pp. 343-350.

SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier (2011) *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*. Tesis Doctoral. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, disponível em: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/1197/TESIS%20-%201%C2%AA%20PARTE.pdf?sequence=1> (consultado em 31/07/2018).

SARAMAGO, José (1995) “Fernando Pessoa” em *Público*, 10 de Dezembro de 1995., disponível em <https://caderno.josesaramago.org/4841.html> (consultado em 05/09/2018).

SHELLEY, Mary (1994) *Frankenstein*. London: Penguin Books.

SILVEIRA MAIA, Cláudio (2005) *Gastão Luis Cruls: uma nova recepção*. 2 v. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara.

SILVEIRA MAIA, Cláudio (2009) *Pedras Perdidas: o Decadentismo e a Visão Pós-colonial de Gastão Cruls*. 2 v. Tese (Doutoramento em História Literária e Crítica) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara.

SPILLER, Robert E. (1955) *O ciclo da literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Editora Forense.

TODOROV, Tzvetan, (1975) *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Editora Perspectiva, [Original: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970] e Furtado, Filipe, (1980): *A Construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.

TRÍAS, Eugénio [1982] (2001) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.