



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**CLARISSA PAIVA DE FREITAS**

**CAMINHOS DO HORROR: CULPA E LOUCURA EM 1922**  
**SOB A INFLUÊNCIA DE POE**

**FORTALEZA**

**2021**

**CLARISSA PAIVA DE FREITAS**

**CAMINHOS DO HORROR: CULPA E LOUCURA EM 1922  
SOB A INFLUÊNCIA DE POE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Ana Márcia Alves Siqueira.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

P167c

Paiva de Freitas, Clarissa.

Caminhos do horror: culpa e loucura em 1922 sob a influência de Poe / Clarissa Paiva de Freitas. – 2021.

142 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de PósGraduação em Letras, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof. Dr. Ana Márcia Alves Siqueira.

1. Construção do horror. 2. Culpa. 3. Loucura. 4. Stephen King. 5. Edgar Allan Poe. I. Título.

CDD 400

---

**CLARISSA PAIVA DE FREITAS**

**CAMINHOS DO HORROR: CULPA E LOUCURA EM 1922  
SOB A INFLUÊNCIA DE POE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 29 / 01 / 2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Sayuri Grigório Matsuoka  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico este trabalho a todos que abriram  
caminho antes de mim para que eu estivesse  
aqui hoje.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Meu muito obrigada por investirem no ensino, na pesquisa, na extensão e sobretudo por acreditarem na importância e no papel transformador da educação.

À minha mãe, Stela Paiva, por acreditar em mim mesmo quando as circunstâncias não eram favoráveis. Ainda que não entendesse a dimensão do que eu fazia, sempre me ofereceu o consolo, o silêncio e o poder de uma presença cheia de fé.

À Ana Rafaela Pereira Correia Lima pelo suporte e paciência em todos os momentos de ansiedade e dúvida. Pela amorosa presença e sólida parceria. Pela fé e esperança em mim depositada.

À minha orientadora Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira por suas precisas pontuações e pelo fervoroso engajamento ao embarcar comigo nesta pesquisa. Com toda sabedoria, firmeza e, sobretudo, empatia. Sua paciência e perseverança foram fundamentais para que eu pudesse crescer como pesquisadora e avançasse, da melhor forma possível, na busca por estes resultados. Toda a minha profunda gratidão por seu trabalho.

À banca de qualificação e defesa composta pela Profa. Dr. Sayuri Grigório Matsuoka e pelo Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa. Por aceitarem estar ao meu lado neste processo de aprendizagem e consolidação do saber. Muito mais que uma banca, pude vê-los como amigos realmente engajados no meu crescimento. Nenhum agradecimento é o bastante.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras) da Universidade Federal do Ceará (UFC) pela dedicação e atenção para com nossa formação dentro e fora do meio acadêmico. Desde a acolhida até o momento do egresso somos verdadeiramente acolhidos e incentivados.

Ao Coordenador do PPGLEtras UFC Prof. Dr. Yuri Brunello por seu comprometimento e acessibilidade a todos que fazem parte do programa, sobretudo ao fervor com o qual nos incentiva a avançar e encarar os desafios.

À equipe da secretaria composta por Diego Marques Ribeiro e Victor Matos de Almeida. Eles que são verdadeiros anjos da guarda para nós, alunos. Nos recebem, instruem e auxiliam. Obrigada pela benevolência e calma nesta lida diária. Os semestres passam, o carinho permanece.

Aos amigos que, mesmo a distância, torceram por mim, festejaram minhas ideias, se empolgaram com meus sonhos e me mantiveram em suas orações. Vocês que verdadeiramente

se alegraram das minhas conquistas e que agora se regozijam desta vitória sintam-se queridos e abraçados.

Deixo registrada aqui minha gratidão a todas as pessoas que compuseram e compõem essa jornada. É impossível encenar sozinho o espetáculo da vida.

Vá embora e tente continuar a sorrir. Ouça um pouco de rock-and-roll no rádio e vá em direção a toda vida que existe com toda a coragem que você consegue reunir e toda a crença que tem. Seja verdadeiro, seja corajoso, enfrente. Todo o resto é escuridão. (Stephen King).



## RESUMO

Tem-se por objetivo geral nesta dissertação discutir as escolhas narrativas realizadas pelo autor Stephen King no conto *1922* e as relações destas com a produção de Edgar Allan Poe. Discutimos as escolhas de King e seu processo narrativo a partir da análise comparativa com os contos *O Gato Preto* e *O Coração delator*, de autoria de Poe – observando os traços de influência e as inovações relativas ao horror, ao terror e seus arredores para compreender como uma repaginação de elementos já conhecidos no gênero foram fundamentais para construir “um horror” que se aproxima dos clássicos de modo a seguir uma tradição, porém, inovando o suficiente para alcançar o leitor da nova época. Para tanto, partiu-se da discussão do gênero e suas variantes e de como as peculiaridades destes dão margem a múltiplas abordagens, conforme o cenário em que foram produzidas, e também por discussões guiadas por teóricos que fundamentam a análise, como Tzvetan Todorov (2007), Louis Vax (1974), Ricardo Pligia (1994), H.P. Lovecraft (1987), Remo Ceserani (2006), David Roas (2014), entre outros. Foram também analisados “como”, “quando” e “porquê” cada elemento significativo é inserido ao longo das narrativas e seus impactos sobre as imagens que se formam na recepção do texto, contribuindo para que as emoções de tensão, horror e dúvida se instalem de ambos lados (intra e extratextual). O percurso buscou, em especial, compreender a representação do horror a partir da loucura velada, da materialização da culpa e as reações ambíguas que podem resultar dessa junção – tanto para a narrativa como para o leitor. Para tanto, foi traçado um percurso entre os contos de Poe e a ficção de Stephen King – cujas narrativas alcançaram destaque por explorar de modo sobrenatural e psicológico a cegueira de caráter que habita o homem. Ou seja, esta dissertação identificou e discutiu, por meio da comparação com as duas narrativas de Poe, as escolhas narrativas de King, a estruturação do texto, a descrição dos personagens – mais emocional que física –, bem como o crescente abalo psíquico do personagem, resultando em loucura, como elementos construtores e condutores da trama culminando no arco do horror. Ao final, foi composto um panorama da escrita, construção, crescimento e ápice do horror dentro de *1922*.

**Palavras-chave:** construção do horror; culpa; loucura; Stephen King; Edgar Allan Poe.

## ABSTRACT

The general objective of this dissertation is to discuss the narrative choices made by author Stephen King in the short story *1922* and their relationship with the production of Edgar Allan Poe. We discussed King's choices and his narrative process from a comparative analysis with the short stories *The Black Cat* and *The Tell Tale Heart*, written by Poe – observing the traces of influence and innovations related to horror, terror and its surroundings to understand how a redesign of elements already known in the genre were fundamental to build “a horror” that approaches the classics in order to follow a tradition, however, innovating enough to reach the reader of the new era. For that, it started from the discussion of the genre and its variants and how their peculiarities give rise to multiple approaches, according to the scenario in which they were produced, and also by discussions guided by theorists who base the analysis, such as Tzvetan Todorov (2007), Louis Vax (1974), Ricardo Pligia (1994), HP Lovecraft (1987), Remo Ceserani (2006), David Roas (2014), among others. Also analyzed “how”, “when” and “why” each significant element is inserted throughout the narratives and their impacts on the images that are formed in the reception of the text, contributing to the emotions of tension, horror and doubt to be installed on both sides (intra and extratextual). The journey sought, in particular, to understand the representation of horror from the veiled madness, the materialization of guilt and the ambiguous reactions that can result from this combination – both for the narrative and for the reader. To this end, a path was traced between Poe's tales and Stephen King's fiction – whose narratives reached prominence for exploring in a supernatural and psychological way the character blindness that inhabits man. In other words, this dissertation identified and discussed, through the comparison with Poe's two narratives, King's narrative choices, the text structure, the description of the characters – more emotional than physical –, as well as the growing psychic shock of the character, resulting in madness, as building and conducting elements of the plot culminating in the arc of horror. In the end, an overview of the writing, construction, growth and apex of horror was composed within 1922.

**Keywords:** construction of horror; fault; narrative choices; craziness; Stephen King; Edgar Allan Poe.

## SUMÁRIO

|            |  |            |
|------------|--|------------|
| <b>1</b>   | <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | <b>9</b>   |
| <b>2</b>   | <b>CAPÍTULO I – PERCURSO DO HORROR – ENTRE CLÁSSICOS E CONTEMPORÂNEOS</b> .....                      | <b>19</b>  |
| <b>2.1</b> | <b>O terrível, o horrível na literatura: entre o antecedente gótico e o estranho freudiano</b> ..... | <b>19</b>  |
| <b>2.2</b> | <b>O Medo e seus fundamentos para a narrativa de horror</b> .....                                    | <b>32</b>  |
| <b>3</b>   | <b>CAPÍTULO II – DO PATHOS ARISTOTÉLICO AO HOMEM CONIVENTE</b> ...56                                 |            |
| <b>3.1</b> | <b>Manejos do discurso: as paixões segundo Aristóteles</b> .....                                     | <b>56</b>  |
| <b>3.2</b> | <b>Impulsos primitivos: O Homem Conivente em 1922</b> .....  | <b>79</b>  |
| <b>4</b>   | <b>CAPÍTULO III – A ARQUITETURA DO HORROR EM POE E KING: AMBIENTAÇÃO E PERVERSIDADE</b> .....        | <b>99</b>  |
| <b>4.1</b> | <b>Espaço, ambientação e simbolismos na composição narrativa</b> .....                               | <b>99</b>  |
| <b>4.2</b> | <b>O Demônio da Perversidade – de Poe a King</b> .....   | <b>119</b> |
| <b>4.3</b> | <b>Noções de Justiça e de Culpa: da perseguição à construção da loucura</b> .....                    | <b>125</b> |
| <b>5</b>   | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | <b>124</b> |
|            | <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | <b>139</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação é o estudo da utilização de recursos estilísticos e de elementos relativos ao horror no desenvolvimento do conto *1922*. Objetivamos discutir o modo como o “efeito de horror” é construído na obra de Stephen King, ao mesmo tempo em que buscamos delinear as inovações e/ou atualizações de recursos ligados ao gênero horror e efeitos decorrentes a partir da análise das escolhas narrativas efetivadas pelo escritor.

Esta análise, de caráter comparativo, é estabelecida a partir de aproximações e distanciamentos entre as narrativas de Stephen King<sup>1</sup> e Edgar Allan Poe<sup>2</sup> – respectivamente *1922*, *O Gato Preto* e *O Coração Delator*. Os contos apresentam temáticas em comum como situações conflitantes que impulsionam uma determinada ação violenta, o aspecto confessional e o sentimento de culpa que perpassa todo o caminho que conduz à loucura e ao consequente declínio do homem. Para estabelecer esse paralelo e discutir os caminhos percorridos em cada conto observa-se ainda a ambientação nas narrativas, os contextos aos quais estão ligadas e os elementos figurativos e simbólicos que fazem uma complementação do que é exposto.

O que motivou a escolha do conto *1922* como objeto central para este estudo foi identificar que, mesmo com as influências literárias oriundas do gênero horror e de autores antecedentes às produções de Stephen King, – mais precisamente as advindas de Edgar Allan Poe, tais como personagens oscilando entre a lucidez e a loucura, males físicos e de espírito, prática de atos infames, a morte e o terror psicológico – nesta obra, observamos um olhar muito mais cru sobre a humanidade, descrevendo rotinas e eventos guiados unicamente pelo que há de menos nobre no homem. Em *1922* o horror se faz presente a cada sentença, sem a obrigatoriedade de um gatilho específico, é construído no *loop* de desamparo, abandono e desespero que estão à espreita e podem dominar qualquer criatura independente de sua classe ou gênero. Muito embora o gênero conto não possua limites precisamente rígidos em relação à progressão dos fatos e extensão da narrativa, a despeito de teóricos da literatura apontarem a brevidade de extensão como uma característica, observamos como o conto de King joga com essas indefinições ao prolongar o enredo trabalhando sentimentos comuns no personagem como ansiedade, impaciência, frustração e urgência.

---

<sup>1</sup> Stephen Edwin King nasceu em Portland, nos Estados Unidos, em 21 de setembro de 1947. É um escritor norte-americano cujo principal gênero é terror, mas também aborda suspense, ficção científica e fantasia.

<sup>2</sup> Edgar Allan Poe (1809-1849) foi um poeta, escritor, crítico literário e editor norte-americano. Escreveu contos sobre mistério, inaugurando um novo gênero e estilo na literatura. Allan Poe deixou poemas, contos, romance com temas de mistério e de horror. Muitas de suas obras exploram a temática do sofrimento causado pela morte. É considerado o criador do conto policial, seus poemas mergulham na tristeza e as narrativas em temas de morte, que refletiam os tormentos do autor.

Esse é um importante aspecto que interessou nossa pesquisa: a análise do perfil psicológico do personagem protagonista, suas características, ações e motivações arquitetadas pelo autor para construir uma narrativa de horror psicológico, isto é, uma narrativa que explicita o que há de mais horrível no ser humano. Assinalamos aqui a relação entre realidade cotidiana e literatura apontada por Anatol Rosenfeld:

Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. É isso a tal ponto que os autores, levando a ficção ficcionalmente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (ROSENFELD, 1992, p. 35).

O personagem do texto literário se constitui entre o real e a ficção, é um ser imaginado, fruto da criação artística, mas tem como referencial o ser humano. Segundo Candido (1992, p. 55), “a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance<sup>3</sup> depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunicar a impressão da mais lídima verdade existencial.” Para tanto o escritor deve criar traços e características coerentes ao personagem, isto é, uma “lógica da personagem” (CANDIDO, 1992, p. 58) que está subordinada à criação artística, a uma intenção ou ideia anterior à sua existência, formatada para parecer como uma pessoa aos olhos do leitor. Dessa forma, intentamos discutir os recursos estéticos trabalhos por King que entrelaçam enredo e horror, em uma análise perspectivada pela comparação com os citados contos de Edgar Allan Poe, para então, delinear aspectos característicos da produção de King relativas ao gênero e seus desdobramentos.

O livro *Escuridão Total Sem Estrelas* (2015) é uma coletânea de quatro contos alicerçados no urbanismo e que abordam diversas situações corriqueiras como violência, competitividade, ganância, inveja, e, claro, o medo. Os contos desnudam as possíveis fragilidades do homem ao mostrar personagens/pessoas comuns sendo capazes de monstruosidades se expostas a certas situações – justificáveis ou não. O primeiro conto, *1922*,

---

<sup>3</sup> Considerada aqui no sentido amplo de texto ou narrativa literária.

relata um assassinato ocorrido em ambiente rural isolado, no qual o agricultor Wilfred James nos dá um exemplo de como certos caminhos podem nos levar ao fundo do poço. Literalmente.

Para a análise realizada nos capítulos seguintes, é importante observar que trabalharemos com a publicação original de *Escuridão Total Sem Estrelas*, ou seja, utilizaremos o livro *Full Dark, No Stars* (Editora Scribner, ano 2010) e conseqüentemente com o conto *1922* em seu idioma de origem. Essa opção é de grande relevância para o que aqui se propõe, pois, um texto traduzido depende de seu texto original de um modo bastante particular. Em sua escrita inicial, o autor encontra-se “livre” para organizar um conjunto de palavras, orações e parágrafos de acordo com suas intenções e habilidades. O tradutor, no entanto, trabalha sob condições diferentes pois o seu texto estará baseado numa mensagem que já existe em forma de texto em outra língua. O texto original limita o novo texto de inúmeras maneiras, sendo a mais visível delas o fato de que o texto do tradutor deve ter um alto grau de semelhança com o seu correspondente original para que seja reconhecido como uma tradução.

Diferentemente do autor do texto original, o tradutor é um tipo de escritor que cria o texto não a partir do seu próprio ideacional, mas a partir de outro texto, por consequência, sendo limitado não somente pela gramática, pelos padrões lexicais da sua língua e pela sua habilidade como textualizador, mas também por restrições impostas pelo texto preexistente, pelo seu tom e conteúdo, bem como pela organização textual. O que faz da tradução um novo texto com novas particularidades a serem levadas em consideração quando se realiza uma análise comparativa. Desse modo, o trabalho com o texto original é imprescindível para a proposta apresentada, sobretudo por se tratar do gênero de horror e dos distintos aspectos a serem considerados quanto as formas de horrorizar e provocar o medo no leitor. Do mesmo modo, os contos “O Gato Preto” e “O Coração Delator” também serão referenciados em suas respectivas versões em inglês.

A literatura de horror tem como um de seus objetivos, amedrontar. São muitos os que questionam o porquê de alguém ler e/ou escrever em uma perspectiva tão violenta e medonha em um mundo em que a violência já é enorme. As narrativas de horror são, em certa medida, uma chance de experimentar um medo paralisante, mas, com a possibilidade concreta de fuga. É uma oportunidade de experimentar a coragem, uma olhada pelo buraco da fechadura para uma dimensão paralela que magnetiza e afugenta ao mesmo tempo. Seria também um tipo de “exorcismo literário” de nossos próprios horrores e pensamentos subitamente assustadores que nos fazem desconhecer a nós mesmos. Sem dúvida, também, a narrativa de horror, é um exercício de percepção, que propicia contextos de observação e investigação durante todo o percurso. A densidade dos eventos, a organização dos fatos e a apresentação comedida dos

elementos garantem a curiosidade, o assombro, a aflição e a fixação do leitor à narrativa. A capacidade de estruturação de sentidos dentro do conto, bem como a duplicidade do evento narrado favorecem não apenas a construção inteligente do texto, mas, garante também o retorno do leitor a narrativa, após uma interrupção, dessa vez muito mais atento as entrelinhas.

Michel de Montaigne (1991, p. 40), no ensaio *Do Medo*, declarou “O medo é a coisa de que mais medo tenho no mundo”. Chamava-lhe a atenção como o medo seria capaz de nos arremessar para fora da área de controle e do bom-senso. Ao citar o poeta latino Ênio – “o pavor expulsa então de meu coração toda sabedoria” (apud ibidem, p. 41) –, Montaigne revela sua admiração e temor por um sentimento capaz de alterar nossas crenças, nosso senso do dever, nossas cognições e nossas percepções da realidade. No medo sofre-se não por algo que esteja ocorrendo no presente, mas que poderá vir a ocorrer, o que nos faz sofrer duas vezes: na antecipação da dor e na dor propriamente dita. Em seus extremos estão a incerteza e o desespero: a primeira acompanha o medo de algo que é incerto; o segundo, de algo que é irreversivelmente fatal. Outro aspecto singular do medo humano está diretamente relacionado ao fato de ele prescindir da “presença” de sua causa: muitas vezes, sequer somos capazes de objetificar a origem de nosso medo. Nesses casos, somos tomados pelo que costumamos chamar de angústia. Citando Craig Brown, Zygmunt Bauman comenta como temos sido submetidos a um inventário de perigos constantemente renovados:

Por toda parte, houve um aumento das advertências globais. A cada dia surgiam novas advertências globais sobre vírus assassinos, ondas assassinas, drogas assassinas, icebergs assassinos, carne assassina, vacinas assassinas, assassinos assassinos e outras possíveis causas de morte iminente (BROWN apud BAUMAN, 2008, p. 12).

Quando o homem encontra-se diante de uma fonte explícita do medo, experimenta, segundo Bauman (1998, p.7), um tipo de alívio que sucede ao desconforto e à ansiedade de não se reconhecer o perigo real. Ante uma ameaça visível e material podemos, ao menos, refletir sobre nossas possibilidades de superá-la.

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito. (BAUMAN, 1998, p. 8).

Para Bauman, aquilo que não conseguimos administrar nos é desconhecido e tudo o que é desconhecido nos é assustador. “Medo”, diz ele, “é outro nome que damos a nossa indefensabilidade” (BAUMAN, 1998, p. 125). Muitos autores de ficção de horror compartilham da ideia de que o desconhecido é uma fonte de medo. H. P. Lovecraft (1987), defendia a

existência de uma relação fundamental entre a ficção de horror e as origens primitivas de nossas crenças em realidades sobrenaturais. Enquanto os aspectos positivos do desconhecido teriam sido, desde muito cedo na história do homem, capitalizados e formalizados pelos rituais religiosos convencionais, o lado mais sombrio e maligno dos mistérios acabaria encampado pelas narrativas populares e folclóricas. Incertezas e perigos seriam os agentes catalizadores do medo.

Essas questões levaram a seleção dos contos em questão para compor o corpus desta pesquisa. Tanto *1922* quanto *O Gato Preto* e *O Coração Delator* partilham entre si elementos fantásticos, jogam com a dúvida, põem em xeque a sobrenaturalidade, ou não, dos acontecimentos, traçam um perfil plausível de protagonistas dentro de cada narrativa e proporcionam uma estranha ansiedade e desconforto nos leitores – seja pela pressa em se chegar à solução para os enigmas narrados, pela curiosidade ou para pôr fim ao desconforto causado. É interessante para esta reflexão perceber como a extensão dos contos é muito bem aproveitada por Edgar Allan Poe e por Stephen King. Em Poe, como bem nos aponta *A Filosofia da Composição* a extensão é decidida antes de qualquer outro elemento literário, antes que haja qualquer delineamento da intriga, do tom literário ou do percurso narrativo. Não negando as vantagens das várias extensões possíveis, Poe considerou que uma obra que seja “longa demais para ser lida de uma assentada” deve também dispensar o efeito derivado da unidade de impressão. Esse efeito parece produzir-se em parte sobre o intelecto, o qual permite ao leitor reconhecer uma totalidade na obra, que pode ser perturbada quando os “negócios do mundo” interferem na apreciação artística; mas, acima de tudo, é dado por Poe como um efeito sobre a alma. A conclusão, então, é que a “brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido” (POE, 1986, p. 913).

Embora Poe saliente o conto como o melhor meio de revelar a maestria de um autor, pela brevidade da expressão e pelo enfoque no efeito, consideramos que a brevidade não é dada como característica a nenhum gênero; ela é demandada por um efeito que se busca construir em cada obra literária – e mesmo que pertençam a um mesmo gênero, seus vários exemplares podem, cada um, buscar efeitos diferentes, apesar de em alguns gêneros certos efeitos sejam mais comuns que em outros. Exemplo disso é a produção contista aqui exemplificada por *1922*. Apresentado em número generoso de páginas o efeito pretendido relaciona-se diretamente com a não brevidade da narrativa – o enredo prolonga-se, muitas vezes incomodamente lento, como discutiremos seguidamente, justamente porque a pretensão é proporcionar ao leitor a agonia da espera, a incerteza do amanhã, a ansiedade pelo fim, seja ele qual for. Essas particularidades talvez possam ser vistas como traço distintivo do gênero conto: a capacidade de se adaptar ao



efeito pretendido segundo a precisão e a familiaridade do que se quer alcançar é o que garante o maior alcance do gênero.

Nosso objeto de estudo, *1922*, corrobora com a fala de Julio Cortázar, em seu ensaio *Alguns aspectos do conto* (1993), ao afirmar que “no bom conto haveria uma abertura e a narrativa ultrapassaria seus limites. O leitor caminharia da tensão estética para o alargamento da realidade, do pequeno para o grande, do individual para o humano. O bom conto transcenderia seus limites devido à extrema tensão da narrativa.” (CORTÁZAR, 1993, p. 151). Essa capacidade de transcendência do conto será discutida dentro da narrativa escrita por King.

Outro autor que se faz presente para a discussão da estrutura do conto é Ricardo Piglia (1994) e seu conceito de duplicação do texto literário ao afirmar que durante a composição do conto, duas histórias são narradas com os mesmos elementos essenciais, ou seja, há duas histórias e a primeira, embora seja a mais simples de ser percebida, já pressupõe uma interpretação, com seus sentidos literais e figurados, com suas próprias consequências; a segunda história relativiza a primeira, questionando a construção de um sentido unívoco. São duas escritas permanentes e simultâneas: uma é responsável pelos primeiros sentidos com que o leitor se depara enquanto a outra desenvolve-se nas entrelinhas, deixando rastros sutis, capazes de passarem despercebidos, entretanto, são esses detalhes, fragmentos de pensamentos, falas ou descrições que complementam o sentido do texto. No conto *1922*, diversas questões cotidianas são abordadas, como a cultura da terra, a desigualdade, a violência, os laços familiares fragilizados, a situação financeira, entre outros; porém, nas camadas narrativas, o horror, a loucura, a culpa e seus efeitos se manifestam.

Essa mistura de elementos relacionados especialmente às percepções da interioridade dos personagens e suas relações com a complexidade da psicologia humana são discutidas a partir de reflexões de Noel Carroll sobre o gênero horror e a recepção deste. Em *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1990), o autor propõe-se analisar o gênero como Aristóteles fez a respeito da tragédia. A obra se aprofunda em uma das questões-chave do horror: o paradoxo baseado no envolvimento afetivo do espectador neste gênero. Tendo Aristóteles como paradigma do que pode ser a filosofia de um gênero artístico, Carroll apresenta uma explicação do horror enfocando os efeitos emocionais que o gênero procura causar no público. Partindo da premissa de que o gênero horror é destinado a produzir um efeito emocional, Carroll indaga: “1) como pode alguém ficar apavorado com o que sabe não existir? e 2) por que alguém se interessaria pelo horror, uma vez que ficar horrorizado é tão desagradável?” (CARROLL, 1990, p.21). A resposta primeira a que podemos chegar, após a leitura, é que a atração exercida pelo

horror advém de uma curiosidade natural do homem. Queremos conhecer e experimentar o medo com uma relativa segurança, por isso buscamos essas obras.

Por outro lado, o horror, enquanto gênero, partilha alguns procedimentos narrativos e recursos estéticos com outros gêneros literários, como o fantástico. Na obra *O Fantástico* (2006), Remo Cesarini realiza um estudo no qual reconhece a existência de “procedimentos formais e sistemas temáticos que são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados e diversamente combinados” (CESERANI, 2006, p. 68). *1922* possui certa variedade em elementos fantásticos e do horror ao mesmo tempo que apresenta particularidades do percurso narrativo de seu autor. Na camada mais superficial do texto, somos apresentados a rotina bucólica de uma fazenda e a suposta passividade de uma vida longe da pressa mecânica dos grandes centros urbanos, um núcleo familiar simples, questões ligadas ao financeiro e à rotina, elemento tão preservado. Nas entrelinhas, apresenta-se um conflito que se inicia pequeno, corriqueiro, eventual, progride conforme as partes envolvidas demonstram suas insatisfações, evoluiu no instante em que um dos lados dá um passo em direção ao pensamento “antes ela do que eu” e a partir disso emerge uma premeditação, cuidadosa, uma crueza de ações e falas. Além disso, *1922* não é um conto conciso. Com um total de quase cento e cinquenta páginas – contrariando o que Edgar Allan Poe (2020) discutiu a respeito da brevidade do conto – Stephen King constrói uma narrativa carregada de elementos tradicionais aos quais adiciona certa letargia carregada de angústia e uma incômoda expectativa. Ainda nas reflexões sobre o fantástico, outro autor que oferece suporte a esta pesquisa é Tzvetan Todorov<sup>4</sup>, com *Introdução à Literatura Fantástica* (2007) Esta obra, publicada em 1970, foi uma das primeiras a sintetizar conceituações e classificações de narrativas que possuem o elemento fantástico, característico das narrativas de horror. Outro estudo relevante utilizado nesta pesquisa sobre o gênero horror pertence a Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) que manteve vivo o horror cósmico nos Estados Unidos e influenciou uma geração de novos escritores de terror através de seus trabalhos. Lovecraft além de produzir dezenas de histórias e criar uma mitologia do horror cósmico publicou um tratado intitulado *O Horror Sobrenatural na Literatura* (2008) no qual aborda cronologicamente a história das publicações de horror e também faz reflexões sobre os mecanismos engendrados nas narrativas para atingir o clímax do horror. Quando refletimos o

---

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov (1939-2017) foi filósofo, historiador e crítico literário. Em seu livro intitulado *Introdução a Literatura Fantástica*, publicado em 1970, o autor, a partir de uma revisão da Teoria dos Gêneros, discorre e reflete sobre o cerne do fantástico, definindo-o pelo preenchimento de três condições: uma, ligada ao mundo das personagens, outra, a uma hesitação entre o natural e o sobrenatural e a terceira, em que se exige escolher um entre os vários modos ou níveis de leitura. Constrói-se, assim, uma rede de relações com o mundo, com a percepção e o olhar, como também uma relação com o outro, o inconsciente e a linguagem.

que é o horror na literatura, normalmente seguimos um pensamento de histórias escabrosas sobre monstros. Entretanto, Lovecraft assim define o horror:

[...] algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou um algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema [...] (LOVECRAFT, 1987 p.17).

Segundo o autor, o horror é algo que ultrapassa as histórias de seres sobrenaturais que atormentam os seres humanos, o horror é algo que atinge diretamente a emoção do leitor – entra nos domínios do hediondo, do pavor por deparar-se com algo que é tão horrível e tão ao alcance da frágil existência humana. Utilizando como exemplo o crime cometido no conto *1922*, o horror é despertado pela ideia de um homicídio motivado por uma banalidade mas que devido aos eventos noticiados no dia a dia é um crime bastante plausível e por que não dizer “comum”? E essa emoção é o medo, pois ainda seguindo o escritor, o único teste do realmente horror é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potência e esferas desconhecidas. (LOVECRAFT, 1987, p.18)

Mas, antes de seguirmos, precisamos definir o conceito de horror aplicado a esta pesquisa. Uma das dúvidas mais comuns entre os leitores dos gêneros horror e terror é a diferença entre as nomenclaturas: Por que alguns títulos são classificados como horror e outros como terror? Em um contexto de crescente violência, em especial dentro da história do horror e terror americano – por questões econômicas, tecnológicas, territorialistas e afins – o termo terror fora atrelado, em alguns momentos, a noção de terrorismo. Em português essas narrativas que provocam medo, pânico e inquietação, ficaram conhecidas como histórias de terror, mesmo que provoquem reações ligadas à sensação de horror. Por conta dessa ambiguidade buscou-se encontrar diferenças entre narrativas de horror e de terror. A primeira diferença tem origem etimológica: como explica Gens (2005, p.115; HOUAISS, 2004), a palavra horror vem do latim *horrere*, que quer dizer fazer o cabelo arrepiar; já, terror vem de *terrore*, que quer dizer causar medo. Entende-se, portanto, que horror se refere a uma reação física e terror a um efeito emocional. Estas sensações são de fato experimentadas pelo leitor, demonstrando assim participação ativa no processo de leitura. Radcliffe (1995) resume a distinção entre os dois tipos de narrativa da seguinte forma: Terror e horror são ideias opostas: enquanto o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para o ponto mais alto da vida, o outro contrai, congela e quase aniquila estas faculdades. (RADCLIFFE apud MARTINHO 1995, p. 37)

O terror seria, pois, como um texto capaz de proporcionar reflexões e consequentes mudanças de comportamento e o horror seria capaz de promover constatações acerca de

situações sobre as quais a possibilidade de intervenção é mínima ou nula, ou seja, no terror haveria abertura para a mobilidade, advinda talvez da inquietação, enquanto que no horror restaria apenas uma paralisia restritiva muito mais limitante para o espectador.

Em suma, a distinção básica entre horror e terror consiste no primeiro ser da ordem do psicológico e o segundo da ordem física. Enquanto um gênero literário, o horror ficou escondido desde a Antiguidade até o final do século das luzes, foi uma invenção da modernidade. Na Poética, Aristóteles argumentava que a tragédia deveria provocar “compaixão e terror”. Ao assistir o espetáculo trágico, o espectador purgava essas emoções através dessa forma pré-freudiana de sublimação chamada catarse. O “terror”, baseado na visão de cenas chocantes, não estava relacionado com a sensação de medo, mas com uma espécie de indignação moral. Até o Renascimento, a “narrativa de horror” estava mesclada ao épico e ao trágico, assim como depois estará misturada aos contos folclóricos. Henry James, na obra *A volta do parafuso* (2008), preocupou-se em distinguir horror e terror da seguinte forma:

Ouvimos a história ao redor da lareira, com a respiração suspensa; mas, afora a observação de que era horripilante, tal como necessariamente devem ser os estranhos casos relatados em um casarão antigo, na véspera de natal, não lembro de nenhum outro comentário até o momento em que alguém, por fim, disse ser este o único caso que conhecia em que aparições como aquela afligiram uma criança. [...]. Ainda posso ver Douglas diante do fogo: “ninguém até hoje ouviu a história, salvo eu. É horripilante demais!”. Em termos de terror? – lembro de ter perguntando. Ele pareceu dizer não, não era assim tão simples: “De horrível... de horror”! (JAMES, 2008, p. 12).

Segundo essa concepção, o terror é menos complexo do que o horror. O prólogo serve para Henry James criar um jogo intertextual entre aquele que apresenta a história e o enredo propriamente dito: o diário da governanta. Através da leitura do diário, é narrada uma clássica história de fantasma e possessão espiritual. O que interessa a James não é a possessão em si, ou até mesmo a existência de fantasmas, mas sim o lento processo de desagregação mental e sentimentos ambíguos da governanta com relação ao menino Miles. A experiência do horror – para ficarmos na definição de Poe, como algo que “vem da alma” – envolve a convivência com algo fora do normal (aparição de mortos, a demência, os pensamentos macabros) que provoca uma inexplicável sensação de medo. É algo que se sente de dentro para fora. Não por acaso, nos contos de Poe são abundantes os monólogos. Por outro lado, a concepção de terror envolve uma ameaça externa, algo que vem de fora e é parcial ou inteiramente desconhecido – daí a derivação terrorismo. Mais do que isso, a experiência do terror envolve as fobias, a tortura e a violência explícita. Talvez por isso, o terror encontrou no cinema um terreno muito mais fértil – em termos visuais – do que na literatura.

O próprio Stephen King, em *Dança Macabra* (2012), explica a lógica da narrativa de horror como um processo catártico (assim como Allan Poe, King demonstra convicções de base aristotélicas) que possibilitaria extravasar, através do medo inspirado pela ficção, os pavores associados ao horror real – aquele relacionado às condições de existência e de sobrevivência do ser humano. Ele classifica tais narrativas em três níveis, em função do tipo de sensação que é produzida no leitor: as de terror, as de horror e as de repulsa. Esta discussão será aprofundada no item 2.2 do primeiro capítulo, resumidamente, adiantamos que terror é para King a mais apurada das sensações produzidas pelas narrativas sobrenaturais. Trata-se de uma emoção gerada por um processo de imaginação deflagrado pelo medo sugestionado, isto é, por especulações incômodas que o leitor faz. Por horror, compreende-se a sensação de medo que não pertence exclusivamente ao campo da percepção intelectual, porque gera também uma reação física. Já o terceiro nível, o da repulsa, refere-se à sensação produzida por algo repugnante, estimulada por cenas fisicamente perturbadoras.

Assim, deste ponto em diante, ao utilizar o termo “horror” estaremos nos referindo ao medo em seu estado mais psicológico; medo do ser humano, dos sons não reconhecíveis, nos vultos e sombras borradas, o medo de um estranho, de um assassino serial, as visões grotescas de corpos acidentados, decomposição...

Após estas definições iniciais importantes para nossa análise, passemos para o desenvolvimento desta dissertação organizada da seguinte forma: o primeiro capítulo é dedicado a apresentar e discutir o horror e seu espaço na literatura, com reflexões sobre o gótico, o suspense e o grotesco enquanto elementos presentes nas narrativas analisadas no decorrer da pesquisa; a construção das definições e suas particularidades dentro do contexto literário. Abordamos ainda as diferenças de nomenclaturas e as características estéticas de gêneros e autores que contribuem para os fins dessa pesquisa.

O segundo capítulo volta-se para a abordagem filosófica do corpus ao mesmo tempo em que traça um paralelo com as demais produções que lhe conferem suporte. Essa discussão conduz a percepção de que por mais que estejamos trabalhando com obras de ficção como representações do social e da condição humana, não podemos desvincular essa pesquisa de aspectos psicológicos que formam parte do mundo não ficcional.

Para finalizar, o capítulo três aproxima os contos *1922*, *O Gato Preto* e *O Coração Delator* na discussão de suas semelhanças e divergências. Esse paralelo, realizado após a apresentação teórico/filosófica no capítulo anterior, abordará a ambientação, os espaços e simbologias narrativas, a perversidade em sua ascensão e queda, o conceito de justo e justiça e por fim o desenrolar-se da culpa e loucura e suas representações.

## 2 PERCURSO DO HORROR – ENTRE CLÁSSICOS E CONTEMPORÂNEOS

### 2.1 O terrível, o horrível na literatura: entre o antecedente gótico e o estranho freudiano

Elementos ligados ao mal, ao horror, ao terror e ao medo são temas recorrentes a toda história literária, afluindo em maior ou menor grau conforme as demandas e exigências de cada época. Todavia, Borges, Todorov e Freud discutem como o contexto racionalista europeu no século XVIII favoreceu o embate entre essa nova postura científicista e racional com as diversas crenças, superstições, lendas e simbolismos presentes no imaginário europeu, no imenso cabedal cultural-religioso de origens diversificadas, relacionado ao horror, ao terror e ao medo. Nesses entrecruzamentos de perspectivas, surgem expressões literárias características que serão relacionadas, mais tarde, à literatura gótica e/ou à literatura fantástica.

No século XVIII, o estilo gótico construiu narrativas utilizando o psicologismo, o terror e o imaginário sobrenatural. Cenários como castelos assustadores e masmorras sombrias ganharam força, ao mesmo tempo em que criaturas pavorosas como bruxas, lobisomens, fantasmas, demônios e vampiros foram explorados intensamente.

A palavra “gótico” é uma das primeiras denominações associadas às histórias de horror. Não há, entretanto, um consenso sobre a linha que separa as narrativas góticas e as de horror e de terror. Este termo se aplica mais precisamente às histórias geradas entre 1760 e 1820, em especial na Grã-Bretanha, que continham elementos sobrenaturais e mostravam transgressões sociais, afastando-se das normas do realismo (HURLEY, 2002 p.191).

As raízes do termo *gótico* estabelecem conexões entre a Mitologia Escandinava, a História dos Reinos Bárbaros, da Alemanha e demais países da Europa ocidental e oriental. Inicialmente, *gótico* era relativo aos godos, uma confederação de tribos germânicas unidas pela religião e que invadiram o Império Romano em seus turbulentos anos de decadência, por volta dos séculos III-IV d.C. Segundo Maurício Cesar Menon (2007), na tese *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira*, o termo surgiu da palavra “gotar”, nome dado aos heróis de guerras escandinavos. Mais tarde, uma ilha de Gotland foi batizada com esse nome. Uma certa parte dessa tribo foi em direção à Alemanha, tornando-se, assim, germânicos, e junto com outras tribos, como Ytar e Gutar, formaram os godos. A palavra gótico surgiu dos godos, ou seja, era a língua falada por essa tribo.

Acredita-se que a literatura gótica se inicia no século XVIII, na Inglaterra, com a obra *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797). Costumam-se destacar, como algumas das principais características desse tipo de literatura, os cenários medievais, como

castelos, igrejas, florestas e ruínas; os personagens melodramáticos, como donzelas, cavaleiros, vilões e os criados; os temas e símbolos recorrentes, como segredos do passado, manuscritos escondidos, profecias e maldições. A história de *O Castelo de Otranto*, como narra Lovecraft (1987), era carente do verdadeiro horror cósmico, isto é, do medo<sup>5</sup> mais profundo entranhado na psique humana, elemento considerado essencial pelo escritor para criar a verdadeira “literatura fantástica”, porém:

[...] era tal a sede da época por esses toques de estranheza e antiguidade espectral que ela reflete, que foi recebida com seriedade pelos leitores mais judiciosos e ascendeu, apesar de sua inépcia intrínseca, a um pedestal de grande importância na história da literatura. O que ela fez, sobretudo, foi criar um tipo inovador de cenários, personagens típicos e incidentes que, manipulados para melhor vantagem dos escritores mais naturalmente adaptados à criação fantástica, estimularam o crescimento de uma escola imitativa do gótico que, por sua vez, inspirou os verdadeiros criadores de um terror cósmico – a linhagem de verdadeiros artistas que começa com Poe. (LOVECRAFT, 1987, p. 27)

O romance gótico, assim como os contos do mesmo gênero, é uma manifestação essencialmente híbrida, um elo entre o romanesco – o fabuloso, a aventura – e o romance, no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalece. Chamados de “góticos” por retirarem sua inspiração de ambientes e construções medievais, em parte, pode-se dizer que a ideia de esta herança remeter às construções medievais, geralmente grandiosas e pouco iluminadas, está relacionada à desilusão com os ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais que surgiram na Inglaterra a partir da metade final do século XVIII.

De acordo com Lovecraft (1987), no final do século XVIII, a novela gótica já se estabelecera como forma literária. Em 1796, Matthew Gregory Lewis (1773-1818) alcança incrível popularidade com sua obra *The Monk (O Monge)*, cujo nome, por si mesmo, já tem certa carga de misticismo. *The Monk* dialogou com a fórmula literária que havia definido o gótico sob a influência de Radcliffe (1764 – 1823), ou seja, o sobrenatural subjugado às explicações racionais, a solução narrativa conhecida como *explained supernatural* (o sobrenatural explicado). Ao apresentar uma literatura gótica diferente da mistura entre “romance sentimental” e “sobrenatural explicado”, Lewis gerou uma enorme polêmica sobre moralidade e conduta social, visto que seria improvável que ocorresse sentimentos afetuosos por alguma figura do universo sobrenatural.

---

<sup>5</sup> Essa temática será desenvolvida mais adiante em subtópico específico. Importa esclarecer que na obra *O horror sobrenatural em literatura*, publicada em 1927, Lovecraft desenvolve uma das primeiras reflexões sobre a caracterização do gênero iniciando pela origem dos contos de horror, a evolução para as novelas góticas e posteriores obras de terror relacionadas à literatura fantástica.

Dos acontecimentos de inspiração sobrenatural, vistos em *O Castelo de Otranto*, foi derivada a tradição gótica inglesa e toda a literatura de Ann Radcliffe. E também o ser errante de Charles Maturin (1782-1824), *Melmoth, the wanderer* (Melmoth, o errante) (1820); *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912); todo o imaginário gótico anglo-americano do século XIX, nomeadamente: os contos de Edgar Allan Poe (1809-1849) e Nathanael Hawthorne (1804-1864); assim como as histórias de suspense, de detetives, de romances policiais e de thrillers contemporâneos.

Nenhum leitor imparcial pode duvidar de que Melmoth representa um enorme passo na evolução da história de horror. O medo é tirado do reino do convencional e intensificado numa nuvem hedionda pairando sobre o destino mesmo da humanidade. Os pavores provocados por Maturin, cuja obra consegue provocar arrepios no próprio autor, são do tipo que convence (LOVECRAFT, 1987, p. 35).

A presença de acontecimentos macabros, que geram terror nas personagens e, por conseguinte, no leitor, inicia-se com ambientes adequados, que propiciam tais acontecimentos (seja pelo ambiente mórbido, atmosfera pesada, a ausência de luminosidade e cores claras, as aves de mal agouro, a noite, tempestades...) Porém, o momento crucial acontece em razão do aparecimento de seres sobrenaturais, ou seja, o clímax da narração se dá quando o “desconhecido” se revela. O sobrenatural é, assim, outra característica importante da literatura gótica. A história mostra que criaturas sobrenaturais sempre fizeram parte das narrações orais ou escritas; muitas criaturas como essas, inclusive, fizeram parte da vida das pessoas pela religião. Vale ressaltar, no entanto que, apesar da importância da presença de seres sobrenaturais na literatura gótica, não podemos generalizar e afirmar que o simples fato de aparecer uma criatura sobrenatural caracteriza a obra como gótica, muito menos como horror ou terror. Dependendo de como é descrita essa criatura, ou de como ela aparece na narração, o leitor pode aceitá-la como algo “normal” dentro do contexto da obra, não produzindo efeito algum de medo. Sendo assim, o sobrenatural caminha para o gênero maravilhoso, segundo a definição de Todorov (2007), ou seja, elementos sobrenaturais aceitos normalmente, como se fossem reais.

Menon (2007) apresenta algumas características da literatura gótica como o ambiente gótico obscuro e o elemento sobrenatural. Na ambientação gótica destacavam-se os castelos sombrios, os espaços religiosos misteriosos – que figuram como um paradoxo medonho – e a natureza, tais espaços são muitos presentes nas narrativas góticas, o que não significa, entretanto, que os textos só apresentem esse tipo de cenário, pois, no século XIX, outros locais passaram a fazer parte das narrativas góticas, como os casarões, hospícios, necrotérios, hospitais, cemitérios, e até pequenas cidades, normalmente com o clima propício, ou seja, cidades escuras e frias, próximas aos campos e florestas. Ambientada nesses cenários, a trama da narrativa



revela temas como a crise moral, vingança, inveja angústia, apatia de caráter, depressão, idealização da morte, erotismo, fantasia... é evidente que todos esses temas direcionam as obras góticas para o medo, principalmente o medo do desconhecido, o medo que causa terror, o terror que pode levar à morte. Menon afirma que:

Um fator, porém, parece ficar evidente: associa-se o gótico ao medo, eterno companheiro do homem, daquilo que é conhecido e também do desconhecido. Sendo assim, é possível afirmar que o gótico expressa o lado mais sombrio do homem – aquele ligado aos terrores e angústias que assolam de maneira diferente, a qualquer um. (MENON, 2007, p. 27).

Com o passar do tempo, a literatura gótica passou por transformações. Os elementos que eram encontrados nas obras literárias do século XVIII deram espaço a uma literatura mais concentrada no indivíduo, por influência da perspectiva romântica, e o terror incorporou-se às narrativas, por meio de novas temáticas, como os vampiros, por exemplo. Em outras palavras, a literatura gótica paulatinamente desdobra-se em outras variantes ligadas ao medo, ao mistério, ao sobrenatural e fantástico, influenciando a sociedade da época, fazendo-a repensar os limites, as dualidades que existem em qualquer sociedade, as quais colocam o sujeito na dúvida, muitas vezes. Assim, colocando em questão os duplos, as dicotomias, como bem e mal, vícios e virtudes, esta literatura desestabilizou a ordem imposta pelos cientistas e filósofos da época. E essa desestabilização se tornou necessária aos leitores que apreciavam as obras dessa vertente, os quais, antes de serem leitores, eram cidadãos vivenciando mudanças que influenciavam suas relações sociais.

A revolta contra o racionalismo, aliada a valorização da subjetividade romântica se fortaleceu no início do século XIX, propiciando a popularização de obras ligadas ao gótico e ao fantástico. Nesse contexto, surgiu a figura de Frankenstein – doutor que deu vida ao monstro conhecido pelo nome de seu criador –, idealizado em 1816 pela britânica Mary Shelley, e considerado uma das primeiras obras de horror do romantismo inglês. A deformação dos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo e do feio, o bizarro, o horroroso, o misto de tudo em um estado estranho, fantástico e onírico faz parte propriamente do conceito de grotesco, colocado em pauta a partir de então, e que será aprofundado no item 2.2 do primeiro capítulo. Todavia, adiantamos que para Wolfgang Kayser (1986), este recurso serviria para descrever a sensação de assombro, de horror do homem frente ao mundo tornado estranho.

Ao longo da história, o grotesco passou por diversas transformações quanto à sua significação, englobando desde elementos escatológicos até uma visão de mundo própria, do horror ao asqueroso; do onírico, inacreditável, ao material, popular. O monstro criado por Mary Shelley figura como uma transgressão do cotidiano, construindo uma visão crítica e grotesca

da vida social e da contemporaneidade através de uma estética capaz de fazer com que o real se manifeste por efeito do choque. Recordemos como a figura de Frankenstein é incômoda aos olhos, pois, a imagem externa é o que conta no tribunal do convívio social.

Desta forma, repellido por sua aparência, rejeitado por sua deformidade e maltratado por seus modos considerados bruscos por estarem associados à sua imagem, Frankenstein veste os adjetivos que lhe atribuem – torna-se o monstro e assume traços cruéis como resultado do péssimo tratamento que recebia. Criado para ser um esboço de novas possibilidades científicas, sem quaisquer indícios de maldade previamente concebida, Frankenstein personifica o indivíduo social ignorado e “caçado” por não se adequar às exigências humanas tão rasas e primitivas – em si, a criação não era pavorosa. Sua aparência física era distinta da convencional, mas, foi o tratamento a ele dispensado que transformou a criação em criatura assombrosa e cruel. Cria-se, assim, uma alegoria a respeito ‘do que’ ou ‘de quem’ é o verdadeiro monstro, o que de fato seria grotesco, se a criação buscando espaço e aceitação ou se a do homem incapaz de lidar com tudo que rompe o convencional cotidiano e limita seu olhar ao que está no externo do outro.

O século XIX é considerado o período de ouro para o desenvolvimento e a propagação do fantástico, do horror e de outros subgêneros relacionados ao medo e ao sobrenatural em razão de coincidir, em muitos países, com o florescimento do romantismo. Segundo esclarece Ana Marcia Siqueira (2014, p. 26):

O pessimismo, a melancolia, o uso de temas horríveis ou grotescos, a revolta e a negação dos valores até então tidos como verdades absolutas, constituíram meios de os românticos denunciarem o descontentamento e o desencanto do homem abandonado à própria sorte, mas também põem em pauta a busca de originalidade, de novos caminhos estéticos para o desenvolvimento de uma arte moderna, livre das amarras do pensamento clássico.

Uma face sombria desenvolve-se ao lado do sentimentalismo romântico, “é a estética do horrível propiciando a união entre a beleza, o prazer e a sedução com seu outro aspecto: a corrupção, o horrível ou demoníaco.” (SIQUEIRA, 2014, p.27). De acordo com a pesquisadora, a liberdade de experimentação favoreceu que fosse revelada uma outra face da subjetividade romântica relacionada ao gótico já existente, ao fascínio pelo maligno e desconhecido, ao grotesco e ao mistério, exemplificado em obras diversas ao longo de Oitocentos, a despeito do surgimento de uma visão positivista do mundo e do estilo realista-naturalista. Assim, do final do século XIX e à primeira metade do XX, a combinação artística de elementos opostos, aliada ao desenvolvimento dos estudos sobre a psicologia humana, possibilitou que variadas obras literárias apresentassem recursos estéticos e temáticas ligadas ao horror de modo variado.

Por exemplo, em 1897, o irlandês Bram Stoker criou o Conde Drácula. A história do icônico vampiro tornou-se uma das mais famosas da literatura mundial; desde então, esse personagem é recriado pela literatura, pelo cinema e expressões artísticas diversas.

Desde a segunda metade de Oitocentos a escrita peculiar de Edgar Allan Poe ganhou público e notoriedade. As composições são organizadas sob um viés psicológico, a partir do qual o escritor aborda a complexidade da condição humana e a duplicidade emocional do homem descrevendo como a mente pode ser astuta para o mundo e traiçoeira para si. Tal qual podemos recordar em *O Gato Preto* há uma vacilação entre aceitar o sobrenatural ou a explicação lógica que nos é apresentada, uma vez que o narrador não busca convencer apenas o leitor mas também, e sobretudo, a si mesmo. Para produzir a aceitação verosímil do inverosímil e negar o sobrenatural que se delineia, o narrador do conto conduz o leitor a acreditar na subversão de leis não naturais.

Conforme discutimos na Introdução, apesar da semelhança na nomenclatura, as literaturas de terror e horror possuem particularidades em seus objetivos. A primeira tem uma vertente representada especialmente por Edgar Allan Poe, considerado “O pai dos contos de terror”. Nesta espécie narrativa, existem histórias que provocam medo por conter elementos do sobrenatural, sombrio e o macabro. Já a literatura de horror tem elementos essencialmente da natureza psicológica que não abordam nada de sobrenatural. Falam de assassinato, tortura, de assuntos que causam ojeriza, angústia, arrepio e apreensão e estremecem o corpo do leitor.

No século XX, Lovecraft<sup>6</sup> (1987), ao relacionar narrativas de horror e fantástico, influenciou muitos outros a misturarem os dois gêneros, porém, estes podem se apresentar independentes um do outro, há histórias fantásticas sem horror e horror sem irrupção do sobrenatural, requisito do fantástico para muitos teóricos. Por sua vez, Tzvetan Todorov, em *Introdução a Literatura Fantástica* (2007), não trata da narrativa de horror, mas da literatura fantástica, com a qual o nosso objeto de pesquisa se relaciona. O autor compreende que o fantástico possui uma leitura peculiar, essencial, “não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler” (TODOROV, 2007, p. 19). Essa leitura é caracterizada de forma específica: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007, p. 31), ou seja, o fantástico se situa na

---

<sup>6</sup> Edgar Allan Poe foi um dos autores que mais influenciaram H.P. Lovecraft. Em seu ensaio *O Horror Sobrenatural na Literatura*, Lovecraft dedica um capítulo inteiro a Poe e declara que ele é o mestre do horror moderno. No conto de Lovecraft “A Casa Abandonada” (1924), Edgar Allan Poe é mencionado numa breve passagem. Menções a Poe também são feitas no conto “Um Sussurro na Escuridão” e na novela *Nas Montanhas da Loucura*, entre outros textos. Logo, a semelhança entre os dois autores não é mera coincidência.

incerteza, ou até mesmo na ambiguidade, cabe ao fantástico mediar o real e o imaginário, o verdadeiro ou falso, o possível e o impossível, ilusão ou verdade, a realidade ou sonho, por conta disso, o fantástico está diretamente ligado à hesitação por parte do leitor e também da personagem, a hesitação do leitor é um elemento fundamental na definição do fantástico. Segundo o teórico:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não tem valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenche as três condições. (TODOROV, 2007, p. 38, 39).

O fantástico ocorre nesse momento de hesitação do personagem e do leitor em relação ao caráter, sólito ou insólito, daquilo que é narrado. Em outras palavras, mais do que a sobrenaturalidade misturada à realidade, é necessária a dúvida. O gênero, portanto, só se concretiza se tal hesitação não tiver solução; se a ambiguidade causada se mantiver até o final da narrativa. Se produzida somente ‘durante uma parte da leitura’, temos ‘o efeito fantástico’ (TODOROV, 2007, p. 48), e não a configuração completa do gênero. A presença desse efeito em partes da narrativa funciona como um fator que nos leva a considerá-la como de estatuto oscilante, transitando entre o estranho e o maravilhoso. Segundo explicam Ana Cristina C. V. Lopes e Ana Marcia Siqueira (2018, p.163), “No primeiro, os relatos cuja explicação resolve-se por uma explicação lógica e racional, no segundo, quando o sobrenatural é aceito como natural em um mundo regido por outras leis.”

Além das definições de Tzvetan Todorov, a forma como Remo Ceserani define o fantástico é coerente com relação à função da literatura fantástica. Ele diz que: “a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e linguística, mas trata-se de algo que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações” (CESERANI, 2006, p. 100). Mais ainda, Ceserani acrescenta que a literatura fantástica possui uma função implícita: “a literatura fantástica finge contar uma história para poder contar outra” (CESERANI, 2006, p. 102). Compreende-se desta forma que o fantástico pode ser visto como uma ponte entre a literatura e o inconsciente humano, ao mesmo tempo, essa proposição remete às considerações de Piglia

(2004) sobre o conto comportar duas histórias, uma explícita e outra implícita com significações mais profundas e simbólicas. É necessário destacar que para que haja hesitação na leitura durante esse encontro do leitor com o texto, ou seja, esse encontro de sentidos do texto com o leitor é essencial que o fantástico esteja situado na realidade do leitor. Todorov destaca essa importância por conta do efeito que a realidade desperta na leitura.

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então um acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2007, p. 30).

Entretanto, a percepção da realidade não se apresenta mais como no século XIX, quando prevalecia uma compreensão positivista dos fenômenos e o fantástico geralmente acarretava em medo e/ ou terror por causar insegurança diante do que se considerava concreto e certo. Segundo explicam Lopes e Siqueira (2018, p.163):

O desenvolvimento científico do século XX demonstrou a impossibilidade de se acreditar em uma realidade única e imutável, que passou a ser vista como indecifrável e incerta, por não haver mais uma maneira correta de compreendê-la. O mundo passou a ser relativo e incerto frente a inexistência de verdades gerais e absolutas; portanto, parece não mais haver um modo de transgredir essa incerteza. O fantástico segue esse movimento e passa a ser repensado por se caracterizar sempre por uma relação dialética com o real, acompanhando as mudanças estabelecidas na compreensão de realidade do senso comum. Para David Roas, em um cotidiano em que não há certezas absolutas, a tensão entre realidade concreta e fenômeno meta-empírico é colocada em outra perspectiva [...] (LOPES; SIQUEIRA, 2018, p.163).

Refletindo sobre essas transformações, David Roas propõe que o fantástico contemporâneo coloca:

A irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos [...] (ROAS, 2014, p. 67).

Essa perspectiva coaduna-se com a produção de Stephen King, construída a partir de situações que, além de verídicas e contextualizadas em ambientes identificáveis, persistem na indagação: estamos mesmo em segurança estando neste local e com essas pessoas? Todas as circunstâncias as quais estamos submetidos estão, de fato, sujeitas a explicações? O homem

comum é essencialmente bom, naturalmente mal ou, como diria José Ortega y Gasset, é construído por suas próprias circunstâncias<sup>7</sup>?

O que é narrado no conto *1922* poderia ser resumido, grosseiramente, como um drama familiar que acaba em tragédia. O narrador-personagem Wilfred Leland James, fazendeiro fiel à terra e ao ofício, entra em conflito com sua esposa Arlette Christina Winters James por conta de cem acres de terra. A esposa, como legítima herdeira das terras deixadas pelo pai, deseja vender o terreno e mudar-se para a cidade. O marido é veementemente contra. Inicia-se assim uma contenda de dimensões trágicas.

Narrativas de horror com elementos similares aos descritos são bastante comuns, e *1922*, à primeira vista, não apresenta eventos inéditos ou extraordinários. Várias obras do gênero já haviam abordado famílias em crise (aliás, um tema caro à literatura em geral), violência, assassinatos e punição. A questão por trás desse conto é como angústia, medo, remorso e loucura constroem o horror em escala crescente dentro da trama, assombrando e fascinando o leitor. Se, na narrativa de horror tradicional pressupõe-se que haja um monstro para representar o medo, em *1922* o monstro adquire status humano e pode ser qualquer um de nós. A princípio, a família de James não se difere de outras famílias americanas ou ocidentais, no que concerne a sua estrutura e a seus problemas. Pais à beira de um divórcio, crises familiares, problemas financeiros e incertezas quanto ao futuro fazem parte de nossa realidade e, exatamente por esse motivo, a narrativa de *1922* torna-se acessível. Tal proximidade com a realidade é o elemento pelo qual o conto torna os medos dos personagens comuns àqueles dos leitores.

o horror busca pontos de pressão fóbica. [...] o bom conto de horror vai dançar o seu caminho e encontrar a porta do quarto que você acreditava que ninguém conhecia. [...] o gênero de horror tem sido muitas vezes capaz de encontrar pontos nacionais de pressão fóbica, e os livros e filmes mais bem sucedidos são aqueles que quase sempre parecem atuar sobre e expressar os medos que existem em um vasto espectro de pessoas. Tais temores, que muitas vezes são políticos, econômicos e psicológicos em vez de sobrenaturais, dão às boas obras de horror um interessante sentimento alegórico (KING, 2012, p. 11).

O horror, enquanto agente causador do medo e da repulsa, sendo responsável por alterar a percepção de espaço e tempo, é algo que nos acompanha desde o princípio da humanidade. Todos os animais têm medo como primeiro instinto de sobrevivência, porém, o homem é o único que pode racionalizar o medo e, provavelmente, o único que tem curiosidade a seu respeito. Durante a evolução do homem, enquanto indivíduo e membro de uma coletividade, os medos foram ganhando diferentes significados: mudanças climáticas

<sup>7</sup> “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela, não me salvo a mim.” (GASSET, 1967[1914], p. 52).

repentinamente, colheitas ruins, à noite e a escuridão, Deuses, máscaras, estrangeiros, insetos e criaturas rastejantes, animais selvagens, o mar... (DELUMEAU, 1978). Esse processo evolutivo da espécie humana e da acentuação do nosso conhecimento foi, aos poucos, refletida na filosofia e nas artes. Não foram poucas as mentes dedicadas a decifrar o medo, ou aspectos do medo e de suas causas, desde Platão e Aristóteles a Edmund Burke no século XVIII. Assim como foram inúmeras as manifestações do horror na pintura, na literatura e no teatro, de Goya a Stephen King. Edmund Burke define o medo como ‘terrível paixão’, sentimento arrebatador e avatar do sublime:

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de todas as suas faculdades de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível. [...] o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime. (BURKE, 1990, p.65-66).

Quando Kant afirma que as forças da natureza são fontes do sublime, ele afirma que mais arrebatador é seu efeito se estamos protegidos, isto é, se temos posição privilegiada para acompanhar seus desdobramentos, pois podemos então apreciá-los sem temer a morte.

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furações com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda-d’água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança (KANT, 1993, p.107).

Noël Carroll, ao tentar distinguir o horror real (aquele reservado a perigo físico) do horror ficcional, gerado por obras de arte, elaborou duas categorias: o horror natural e o horror artístico:

O termo ‘Horror Artístico’ se refere, por estipulação, ao produto de um gênero que cristalizou-se, de modo geral, por volta da publicação de Frankenstein— cinquenta anos antes ou depois —e que persistiu, normalmente por meio de ciclos, através de peças e literatura do século XIX, revistas em quadrinhos, publicações pulp, e filmes do século 20. (CARROLL, 1990, p.13).

Mas esse horror artístico vai muito além do monstro ou de qualquer outro evento não natural que desafie a ciência, a religião ou moralidade. Trata-se de uma representação de nossas ansiedades, das tensões de determinada época, das incertezas e angustias que afligem a sociedade. Carroll, ao discutir os gêneros mais gráficos surgidos a partir da década de 60, comenta que sua existência e popularidade refletem a “extrema iconografia de vulnerabilidade pessoal, enraizada na degradação corporal, no gênero do horror, e na negação excessiva da

categoria da personalidade dos pós-modernistas” (CARROLL, 1990, p. 212-213). E é justamente por isso que o gênero não sucumbiu em termos de popularidade. O horror tem a capacidade de se reinventar a cada momento, assumindo em sua simbologia tudo que há de negativo. Não à toa, os ciclos de horror e as cinematografias nacionais de horror abundam em momentos de tensão social, como resume Carroll. Paul Wells vai além e classifica o horror como um conjunto de ansiedades universais e enumera as ‘grandes narrativas’ do horror: “alienação social, colapso da ordem espiritual e moral, uma profunda crise de identidade evolucionária, a articulação franca dos anseios mais íntimos da humanidade e a necessidade de expressar as implicações da existência humana numa estética apropriada” (WELLS, 2000, p. 06-07).

Mas se o horror é algo associado a aspectos tão negativos, como pode ser prazeroso? Na perspectiva psicanalítica, que evoca o retorno daquilo que foi reprimido durante os anos de formação do indivíduo ou desperta desejos infantis esquecidos, o horror nos remete ao inquietante (*Uncanny* ou *unheimlich*), conceito originalmente cunhado por Schelling e resgatado por Sigmund Freud no texto *Das Unheimliche*<sup>8</sup> (*O Estranho*<sup>9</sup>), no qual explica que o homem diante do que lhe parece ser misterioso e enigmático (estranho/ inquietante) reage com medo e horror. Mas é preciso grifar que o estranho não se opõe ao familiar. Muito pelo contrário, segundo Freud,

[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. [...] nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 2006, p. 238-9).

A questão inicial de Freud é apresentar em que circunstâncias o familiar pode se transformar em estranho e assustador. Justamente por isso, ele se apropria dos versos do filósofo alemão Friedrich Schelling (1775-1854), para definir o estranho – *Unheimlich* – como “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 2006, p. 243), ou seja, o que foi recalçado deveria permanecer para sempre esquecido e não retornar para assombrar o eu ou só poderia retornar sob a forma de sintoma, ou seja, mascarado. Recalque, para Sigmund Freud, é o mecanismo através do qual o eu, como agente, retira de cena tudo o que arranha sua imagem e, justamente por isto, não quer admitir. Mas o inconsciente desconhece o não, sendo

<sup>8</sup> Esse trabalho de Freud parte de uma análise do conto de E.T. A Hoffman, “O homem de areia”, relacionando assim literatura e psicanálise.

<sup>9</sup> O termo, extremamente rico e cheio de nuances é traduzido em português também por inquietante, dependendo da escolha do tradutor.



assim, o que é recalcado pelo eu retorna como sintoma ou nas formações discursivas do inconsciente, tais como: sonhos, atos falhos, esquecimentos e chistes. E acrescentaríamos, ainda, o estranhamento diante desse retorno do recalcado. O que faz com que o indivíduo lance mão do recurso da denegação.

Retomando o estudo, Freud faz referência ao trabalho de Otto Rank, *O Duplo* (1925), publicado em *Internationaler Psychoanalytischer Verlag*, em que o estranho aparece sob a forma de duplo, provocando medo, angústia e horror: “Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte” (FREUD, 2006, p. 252). Otto Rank escolheu romances do romantismo alemão e filmes de sua época (*O estudante de Praga*, versões de 1913 e 1926) para interpretar as várias modalidades do duplo: sócia, gêmeos, sombra, eco, imagem apreendida no retrato e reflexo no espelho. A partir da análise das proposições de Rank, Freud considera que o estranho é aquilo que, por ter sido rejeitado pelo eu, retorna para causar espanto e horror. E justamente por isto, tem que ser, mais uma vez, negado sob a forma de degeneração, visto que “não há no psíquico nada que seja arbitrário ou indeterminado” (FREUD, 2006, p. 240).

Para dar conta da estrutura do eu, recorreremos ao texto que Jacques Lacan apresentou no XVI Congresso Internacional de Psicanálise, realizado em Zurique, em 1949, intitulado *O estádio do espelho como formador da função do eu*:

[...] o estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim o rompimento do círculo *Innenwelt* (mundo interior) para o *Umwelt* (mundo exterior) gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do eu (LACAN, 1998, p. 100).

O estádio do espelho é o momento da constituição do eu, em que se produz a primeira identificação com a apreensão da imagem unitária do próprio corpo. Essa imagem produz o que Jacques Lacan, no referido texto, chama de “assunção jubilatória”. Essa transformação, produzida no sujeito pela assunção de sua imagem, é designada de identificação imaginária. O estádio do espelho demarca um tempo de constituição da imagem do corpo, ou seja, como algo que ocupa um lugar determinado no espaço e no tempo. A montagem do estádio do espelho coloca em ação dois tipos de identificação: a mais evidente é a imaginária, na qual me identifico com a imagem idealizada que vejo refletida na superfície; a outra é simbólica, na qual me identifico com o ponto de vista a partir do qual um valor será atribuído àquela imagem.

Na experiência do estranhamento, o sujeito não se reconhece mais na imagem refletida, que se torna, por conseguinte, a imagem de um outro. O mecanismo de inversão especular, graças ao qual é possível dizer que o outro sou eu, fica provisoriamente comprometido. Tal fenômeno deriva de um abalo no campo do discurso do Outro que homologava o valor das imagens: abalo simbólico cuja consequência imaginária é o não reconhecimento no espelho. Apesar de, no estranho, eu não conseguir me reconhecer na *gestalt*<sup>10</sup> daquele corpo que vejo, por outro lado me deparo com a presença de uma marca indelével, inscrita em uma parte da imagem, que torna impossível me excluir dela: o olhar. Enquanto no estádio do espelho reconheço a imagem como minha, mas não meu próprio olhar; no estranhamento não vejo a imagem (pois não a reconheço mais como minha).

Associemos pois ao fato de em 1922 o fazendeiro Wilfred ser alheio ao que chama de “Homem Conivente” até o surgimento da contenda matrimonial. Esse estranho interior que o guiou nos atos de manipulação, na articulação das mentiras e na prática dos atos criminosos, ao desaparecer – tão silencioso como surgiu – deixou para trás um homem emocionalmente instável e mentalmente frágil, que não reconhecia em si a astúcia e ousadia do Homem Conivente, que, sem seus truques e artimanhas, fez de Wilfred uma criatura exposta a todo tipo de medo e encurralado pelo olhar de uma mente sobrecarregada pelo remorso. Seria, pois, o Homem Conivente o duplo inquietante. Trata-se do sujeito reduzido a uma parte do corpo, a uma coisa que olha. É como se um pedaço do corpo materializasse artificialmente uma intencionalidade bruta ou pura, um vetor sem cabeça, “uma coisa que quer algo”. O duplo envolve duas condições: sou ao mesmo tempo a coisa que olha e o outro que testemunha o olhar. O que está oculto emerge à plena luz do dia: quando o Outro me interpela, o que vê em mim? É como se eu estivesse abruptamente colocado diante do meu ser como objeto.

Outro elemento importante presente na narrativa de King são os fantasmas ou visões do protagonista, relacionados pelas reflexões do autor ao conceito de arquétipo. Conforme a proposta de King (1986), os arquétipos são outro elemento presente na composição das histórias de horror (HH) e das histórias de terror (HT). Eles se apresentam como símbolos de assuntos que não querem ou não podem ser mencionados diretamente e que servem para promover reflexão sobre este mesmo assunto. Este conceito foi criado por C. G. Jung entre 1919 e 1934. Segundo o *Dicionário Junguiano* (2002),

O arquétipo é um elemento puramente formal, apenas com possibilidade de preformação, ou seja, forma de representação ancorada no *a priori* do

---

<sup>10</sup> *Gestalt* - autoconhecimento e crescimento pessoal, focando no homem e em suas percepções do presente, como capacidade de se autogerir e regular.

desenvolvimento humano. Ele não se propaga, de forma alguma, apenas pela tradição, pela linguagem e pela migração, mas podem renascer espontaneamente em qualquer lugar e tempo. É como dizer que em cada psique, há prontidões, potencialmente vivas. Formas que embora inconscientes, não são, por isso, menos ativas e, geralmente, moldam de antemão e instintivamente o pensar e o sentir humano.

Terá, dessa forma, relação com o modo pelo qual pensamentos e sentimentos são exteriorizados e discutidos. Como pertencem ao inconsciente coletivo, refletem as experiências comuns do ser humano, como nascimento, casamento, relações pessoais e familiares, separação e morte, que podem ser representados por uma figura ou uma situação; comportam variações de acordo com a representação social e histórica. Estão intimamente relacionados às narrativas investigadas por elas apresentarem temas comuns a diversos grupos sociais e serem, por isso, facilmente identificados.

Jung propõe alguns arquétipos que podem ser associados aos presentes nas HH – HT, como a *anima* e o *animus*, que são as representações do inconsciente das figuras feminina e masculina; a *persona*, que segundo Martinho (1995, p. 228) é “a imagem ideal do homem e da mulher” e está relacionada ao consciente. Segundo a autora, “Quanto mais forte for a *persona*, mais ela se oporá à *anima*”; e a *sombra*, que representa aquilo que está ou é reprimido e aparece nas narrativas sob a forma de fantasmas. Na concepção de King (2012), os fantasmas ou espíritos são os arquétipos mais poderosos e podem ser bons ou maus. Para fins de composição das HH – HT, eles devem ser maus, pois assim são capazes de promover o efeito espelho: refletem aquilo que os padrões morais não permitem existir do lado de cá do espelho, ou seja, no mundo real. Os fantasmas representam o lado obscuro ou reprimido de cada indivíduo ou os valores de seu grupo social.

## **2.2 O medo e seus fundamentos para a narrativa de horror**

Um bom romance ou conto de horror, em seu ápice, deixa o leitor em estado de tensão, desconfortável, à espera da catarse final, que se dá ao fechar o livro. Terminada a leitura, por mais que o ambiente ainda possa deixar certo medo latente, um estado de alerta, o leitor volta ao seu espaço com a convicção de que descruzou a fronteira do fantástico e, em sua realidade, não há presença de fantasmas, vampiros, alienígenas, monstros etc. Nesse ponto surge uma das grandes divergências entre o medo sobrenatural e o medo realista. O assassino de *O coração delator*, por mais peculiar que seja, configura-se como um perfil plenamente possível em nossa realidade. De tempos em tempos, ouvimos histórias de loucos que matam por um ou outro motivo, ou sem motivação aparente. Pessoas normais, sem nada que as torne identificáveis

como malignas, pessoas que moram em nossos prédios, que são nossas vizinhas. Em *O Coração Delator* somos apresentados à figura de um cuidador de idosos que à primeira vista é um sujeito pacato e inofensivo, e de fato o era até que encontra, no inexplicável desconforto provocado pela imagem do olho cego de um idoso, algo que motiva o crime de morte. A imagem daquele olho pastoso e que parecia atravessar a alma fora “suficiente” para que o personagem tivesse ímpetos de assassinar o ancião. Mais que isso, realizou-o com brutalidade e força, como se motivado por anseios muito além da ojeriza causada pela perturbação ocular.

Ao terminar um conto como este de Poe, não ocorre o alívio do outro lugar, a volta ao lar seguro do natural. *O coração delator* instaura em nossa mente o pensamento sobre a possibilidade de invadirem nossa casa durante o sono e brutalmente nos assassinarem. Nada que não possa acontecer a qualquer um de nós. Com tal estreitamento entre ficção e realidade, amplia-se o efeito do medo sobre o leitor. Se este poderia pensar que a crueldade descrita é um exagero da mente criativa do escritor, as histórias que se pautam em crimes ou criminosos reais não oferecem tal alívio. O efeito estético instaurado nesse tipo de literatura não se encerra de modo catártico no fim da leitura, pelo contrário, persiste enquanto possibilidade na insegurança do mundo real.

Por sua vez, em histórias de medo sobrenatural, aparece a figura do monstro<sup>11</sup> como grande elemento suscitador do medo, segundo nos apresenta Noël Carroll (1990) em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*:

Os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os Personagens os veem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa. (CARROLL, 1990, p. 39).

Entretanto, não é incomum que narrativas, como *1922*, *O Gato Preto* e *O coração Delator*, apresentem o agente do horror e do medo sem o sobrenatural. Tais contos retratam homens que, acima de qualquer suspeita, comentem crimes horrendos. Diante de tal fato, a utilização do termo monstro, no senso comum, aplica-se perfeitamente. Se pensarmos no monstro, enquanto conceito utilizado por Carroll, o indivíduo “aparentemente honesto” pouco teria de monstruoso. É nessa aparente honestidade que reside a potência do agente do medo na literatura de horror moderna. Uma vez que não há nele nada que o torne discernível, não há

---

<sup>11</sup> A palavra “monstro” (*Online Etymology Dictionary*, 2020) (do Latim, *monstrum*) é derivada do verbo *monstrare*, denominando um sinal – demonstração – do que não pode ser descrito ou nomeado, pela dificuldade de definição ou classificação, por fugir ao comum.

como prever quem irromperá como assassino, estuproador, ladrão ou maníaco. Surge um estado de paranoia, no qual qualquer cidadão é, potencialmente, em maior ou menor grau, um perigo. Essa indeterminação, contudo, tenta ser contornada através de delimitações criadas pelas sociedades entre aquilo que é familiar e o que é estranho, entre o seguro e o perigoso.

Para Júlio Jeha (2007), os monstros são metáforas do mal especialmente utilizados pela literatura desde a Antiguidade até hoje. Na mitologia greco-latina, por exemplo, são frutos de uma ação desmedida que acarretou um castigo dos deuses, caracterizando-se pela mistura entre características humanas e animais, como o Minotauro. Em épocas posteriores, as formas monstruosas também eram identificadas ao pecado e ao mal. No século XIX, foram utilizados como metáforas do mal entranhado no humano, mas ainda havia a necessidade de indicar a relação do mal com a aparência física grotesca e feia, por exemplo, a criatura de Frankenstein é um monstro formado por pedaços de cadáveres, em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* há a fórmula que transforma o personagem e libera o outro eu cruel e monstruoso, em *O retrato de Dorian Gray*, a pintura se transforma de forma horrenda a cada ação maligna feita por Dorian Gray, o Drácula também sofre metamorfoses, ou seja, cada um destes personagens tem uma imagem monstruosa para simbolizar o aspecto negativo da interioridade.

As narrativas do século XX, por outro lado, salientam a monstruosidade como algo imperceptível que pode estar escondido dentro de qualquer pessoa aparentemente comum. E há ainda a perspectiva de que o diferente é monstruoso. A xenofobia, por exemplo, vê no estrangeiro de países menos desenvolvidos um “monstro” a ser combatido, porque não aceita a diferença. Enquanto a categorização proposta por Carroll parte da própria fisiologia do monstro, no mundo real – e conseqüentemente na literatura de horror – a letalidade e repulsa são distribuídas a qualquer um que, independentemente de seus atos e pensamentos, quebre os padrões, impeça a sociedade de se organizar num ambiente seguro e estável. Nas palavras de Zygmunt Bauman (1998, p. 27):

Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido, se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos.

Não obstante, gerando vínculo com a menção de Lovecraft, Herman Melville (2004) afirma que as emoções mais fortes e ardentes da vida desafiam qualquer tipo de compreensão

analítica. É impossível datar o início dos contos de horror. “Como seria natural esperar de uma forma tão estreitamente ligada a emoções primitivas, a história de horror é tão antiga como o pensamento e a fala humanos” (LOVECRAFT, 1987, p. 19). Desde que o humano se tornou o humano como hoje conhecemos, um ser racional, ele foi capaz de pensar, imaginar e sonhar. Sonhar, nesse caso, é no sentido literal. O sonho, por sua vez, é capaz de recriar algo que já vivenciamos, podendo ser este de forma semelhante ou totalmente abstrata. Dessa maneira, o homem pode interpretar da forma que quiser. Sendo assim, um simples pesadelo, no qual aparece alguma figura irreconhecível, pode se transformar no desconhecido ou, até mesmo, no místico e gerar medo.

Na origem da reflexão sobre a literatura de horror se faz imprescindível, pois, a presença de um efeito de leitura – o medo – como fator fundamental da narrativa. A preocupação com a produção de efeitos não será estranha para Edgar Allan Poe, segundo comentamos, reconhecido defensor do papel influente da técnica de produção de efeitos de recepção na criação literária. Em seu ensaio *The Philosophy of Composition*<sup>12</sup> de 1846, o poeta, ficcionista e ensaísta descreve os princípios da construção literária, explicitando que a primeira consideração a ser feita antes da elaboração de uma obra refere-se ao efeito que se deseja produzir no leitor:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (POE, 1987, p. 110).

Variadas são as possibilidades e os usos de efeitos dentro da construção narrativa. O suspense, por exemplo, parece mesmo ser a chave para a construção do conto literário, seja clássico ou moderno. Lovecraft no supracitado ensaio *Supernatural Horror in Literature* (2008), apresenta a história do gênero, ao mesmo tempo em que defende uma estética da ficção do horror também centrada na recepção. Desde as primeiras páginas de seu ensaio, ao propor uma fundamentação estética do gênero, expressa o desejo e a urgência de conferir genuinidade e dignidade à narrativa de horror, uma vez que Lovecraft estava ciente da necessidade de justificar um gênero que estava – e ainda está – longe de desfrutar de uma aceitação unânime como legítima forma literária.

---

<sup>12</sup> A *Filosofia da composição* traz um ensaio onde Edgar Allan Poe analisa “O corvo”, seu mais famoso poema. Poe realiza algo raro – se desloca do papel de autor para o de crítico, e desvenda os passos percorridos desde a concepção da ideia, até os pormenores que garantem a coerência e a unidade do texto.

Contra ela (a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária) são desfechadas todas as setas de uma sofisticação materialista que se aferra aos acontecimentos externos e emoções corriqueiras, e de um idealismo ingênuo que despreza a motivação estética e pede uma literatura didática para ‘elevantar’ o leitor a um nível adequado de pretensioso otimismo. (LOVECRAFT, 1987, p. 13).

Sobrepondo-se a todas as intempéries que lhe eram impostas como o desprezo “materialista” pelo caráter fantástico das narrativas e a desaprovação “idealista” do horror como uma literatura não-didática e menos “elevada” – a narrativa de horror, para Lovecraft, não apenas sobrevive, segundo o autor, mas também se aperfeiçoa, justamente por estar associada a mecanismos profundos e fundamentais do ser humano: o sentimento do medo. Lovecraft afirma que o mais antigo e intenso sentimento experimentado pelo ser humano é o medo, e sua forma mais antiga e intensa é o medo do desconhecido (LOVECRAFT, 1987, p. 12). Para o ensaísta, poucos psicólogos contestariam tal tese e assim estaria assegurada a genuinidade e a dignidade da narrativa de horror como uma forma literária legítima. Entretanto, o gênero estaria, e está, sujeito a uma certa predisposição do leitor. O apelo da literatura de horror dependeria de um certo grau de imaginação, bem como de uma capacidade para se afastar das demandas da vida cotidiana (LOVECRAFT, 1987, p. 1).

O argumento de Lovecraft é que a experiência do desconhecido, por sua imprevisibilidade, tornou-se para nossos antepassados primitivos uma fonte terrível e capaz de tudo que se pode imaginar, tanto de “milagres” quanto de calamidades, capazes de premiar ou punir a humanidade por razões que nos eram misteriosas, pois pertenciam a esferas da existência sobre as quais nada sabíamos. Nosso passado selvagem deixou-nos muito próximos do sentimento do sobrenatural e nos tornou inevitavelmente suscetíveis a todo o tipo de crenças. Nosso inconsciente e nossos instintos estariam intimamente ligados a esses sentimentos, buscando mecanismo de alerta e defesa e precisando recorrer a toda sorte de crença para justificar tudo aquilo que transcendia o conhecimento humano e cujas explicações pareciam aterradoras. A ideia do mal e das entidades e criaturas malignas sempre achou mais espaço para se propagar do que a fé protetora, o que nos leva a entender como o combate espiritual e os ritos sagrados surgiram e se espalharam.

Partindo da premissa de que o ser humano recordar-se mais facilmente da dor e da ameaça da morte do que das coisas felizes, e como nossas sensações relacionadas aos aspectos positivos do desconhecido teriam sido desde o início absorvidos, naturalizados e ganhado nova roupagem segundo as conveniências religiosas, o lado mais sombrio e maligno dos mistérios cósmicos acabou sendo abrigado pelas narrativas populares e folclóricas. Incerteza e perigo são, para Lovecraft, aliados: o desconhecido torna-se fonte de possibilidades perigosas e malévolas.

A combinação entre a sensação do perigo, a intuição do mal, a inevitável fascinação do maravilhoso e a curiosidade possuiria uma vitalidade inerente à própria raça humana. Na perspectiva de Lovecraft, o critério final de autenticidade de uma obra de horror não é o enredo, mas o tipo de sensação que ela é capaz de produzir. Ele é categórico em defender que se deve julgar o conto sobrenatural não tanto em relação às intenções do autor ou aos mecanismos da intriga, mas sim em função da intensidade emocional que provoca. O teste definitivo para o caráter sobrenatural de uma narrativa é avaliar se ela provoca ou não no leitor uma sensação profunda de pavor diante do contato com aquilo que é desconhecido, entendimento que corrobora o de Edgar Allan Poe sobre o efeito:

[...] devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge [...]. O único teste do realmente fantástico<sup>10</sup> é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas. (LOVECRAFT, 1987, p. 17-18)

Com esse pensamento, Lovecraft, ao referir-se a Poe, observou que este entendera que a eficiência da narrativa de horror estava na capacidade de produzir, no leitor, o medo. Era também mérito de Poe ter superado convenções literárias que consistiam em um entrave ao gênero, como a do final feliz, a da virtude recompensada, o didatismo moral vazio e o hábito dos autores de se alinharem a pensamentos partidários da época e/ou deixar transparecer suas preferências emocionais.

Tzvetan Todorov traça um estudo de gênero, como dissemos no item anterior, em que se buscam constantes textuais que permitam uma descrição generalista do fantástico e define-o como o efeito advindo da contemplação de:

[...] um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2007, p. 30).

Fantástico seria, pois, o efeito de incerteza, isto é, “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007, p. 31). Tanto a fé cega na verdade dos fatos relatados quanto a incredulidade plena impediriam a percepção do fantástico, que dependeria exatamente dessa incerteza. Ao se optar por uma das explicações, o terreno do fantástico é abandonado para se entrar nos gêneros vizinhos do estranho e do maravilhoso. Para que se dê a percepção do fantástico, o “leitor ideal” – aquele que é idealizado pelo texto – deve observar uma série de comportamentos



interpretativos: por um lado, não deve interpretar alegoricamente, mas, por outro lado, não pode tomar todo e qualquer texto poético como fantástico – sob o risco de passar a compreender meras figuras de linguagem como representações fantásticas.

Ainda que Todorov não se refira ao “leitor real”, mas a uma “função de leitor” intitulado por ele como “leitor implícito no texto”, a importância do papel da recepção na caracterização de um gênero é óbvia: “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2007, p. 19). Apesar dessas concessões à recepção, Todorov repudia posições teóricas que situem a explicação do fantástico no plano do leitor:

É surpreendente encontrar, ainda hoje, esses juízos (como o de Lovecraft) na pena de críticos sérios. Se tomarmos suas declarações literalmente, e que o sentimento de medo deva ser encontrado no leitor, seria preciso deduzir daí (é este o pensamento de nossos autores?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor [...]. O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária (TODOROV, 2007, p. 21).

O teórico desconsidera o que Lovecraft fala da sensação do medo “por refletir” sobre a literatura de horror, especificamente a de horror sobrenatural, e não sobre o fantástico. Além disso, apesar da sutileza formal que distingue “leitor implícito” e “leitor real”, há a dependência da recepção para a caracterização do gênero.

David Roas, pesquisador mais contemporâneo, em seu trabalho *A Ameaça do Fantástico: Aproximações Teóricas* (2014) tenta discutir o funcionamento, o sentido e o efeito do fantástico. Para o teórico, o fantástico é uma categoria estética multidisciplinar e sua teoria é embasada em quatro concepções: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem:

[...] sobre o fantástico: sua relação necessária com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor, e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressável. (ROAS, 2014, p. 8).

De outro lado, Camarani (2014, p. 166) esclarece que o gênero fantástico “começa a desenvolver-se em uma época marcada pela ideia de um universo estável ordenado [...] nesse sentido, o fantástico define-se pela transgressão a essas regras”. Por sua vez, Alvarez (2014, p. 21) explica que o fantástico coloca o personagem “[...] Imerso num mundo povoado de convencionalismos e banalidades, que o levam à constatação de sua insignificância diante do que não consegue explicar satisfatoriamente para si mesmo”. Ou seja, o fantástico tem o propósito de desestabilizar os limites e a validade da forma como se percebe o real a partir da experimentação da inquietação pela falta de sentido, ou pela inquietação da falta de sentido do

real. Sem o sobrenatural o fantástico não pode existir, porém, o fator obrigatório, de acordo com David Roas (2014), para a literatura fantástica é a transgressão das leis do mundo real, ou seja, o sobrenatural é aquilo que transgride as leis do real “a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, [...] para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). O fantástico obtém sucesso ao provocar no leitor a incerteza de sua percepção do real, e conseqüentemente da percepção de sua própria existência.

Para alcançar essa transgressão, o contexto sociocultural é importante, visto que, “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (ROAS, 2014, p. 39). É aquilo que se conhece por real que norteará a leitura da obra, conseqüentemente, o efeito de conflito do fantástico depende do quadro de referência do leitor. “E diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo” (ROAS, 2014, p. 135). Há necessidade do realismo para se alcançar com o êxito o conflito entre o real e o sobrenatural, ou seja, a narrativa fantástica exige técnicas realistas. A narrativa fantástica supera os limites da linguagem, pois, sendo o fenômeno fantástico impossível de explicar, o escritor fala sobre o que ainda não foi dito. “O autor fantástico deve obrigá-las durante certo momento, a produzir um ‘ainda não dito’, a significar um indesignável” (ROAS, 2014, p. 170). No entanto, não há recursos e procedimentos linguísticos que sejam exclusivos do fantástico, há uma forma de utilizar os recursos da linguagem para fazer o efeito do fantástico.

Nesse sentido, a narrativa que se apresenta no conto *1922* ao trabalhar o conflito entre o que é real, o que é reflexo da loucura do personagem, o que pode ser, ou não, sobrenatural, acaba por alcançar êxito no uso de técnicas realistas. A inquietude, a estranheza, a angústia e outros sentimentos similares são alcançados com o sentimento de ameaça que surge no leitor. A verossimilhança com a realidade fora da obra é que serve como palco desse conflito. O “desmonte dos espaços” em *1922*, a sucessão de fatalidades, a escassez de recurso, a morte na paisagem e na vida selvagem, soam ao leitor como um castigo advindo de forças superiores e repercutem como uma expiação pelos crimes cometidos.

Ao adentrar aos estudos do fantástico, entre as diversas impressões que esta categoria causa, a estranheza é uma marca. Ana Luiza Silva Camarani (2014) aponta que o fantástico ocorre pela oposição e aliança que faz entre o real e o sobrenatural, gerando, assim, ambigüidade e incerteza acerca das manifestações dos fenômenos estranhos, insólitos e sobrenaturais – contrapondo-se ao romance gótico, que por se tratar de elementos explícitos não causam estranheza, assim como o realismo mágico em que o sobrenatural é naturalizado (sobrenaturalizando o real). Não estamos nos referindo aqui, ao que Tzvetan Todorov (2007)

dirá do gênero estranho, como aquele em que o sobrenatural é explicado, reduzido a feitos conhecidos, ou seja, aquilo que se conhece. O estranho tornando-se o que o fantástico deixa de ser – não hesitante –, ao contrário, buscamos não definir o fantástico com base no estranho, mas apenas destacar o sentido de estranhamento, de incômodo e inquietação, como uma marca (mais acentuada) do fantástico e trabalhá-la e explicá-la.

Assim, partimos do ponto que a inquietação se mostra sempre presente em diferentes teorias. Por inquietação compreende-se um sentimento abrangente e não explicado de desassossego, de intranquilidade. Os sinônimos deste estado permitem observar que suas indicações tratam de um sentido de alteração de um *status quo*, indicando ansiedade, impaciência, alvoroço, desconforto, transtorno, nervosismo, preocupação, ou seja, uma alteração de sentimento e percepção não específicos. A inquietação é uma impressão bastante abrangente, a alteração do *status quo* (do leitor ou do personagem) não parece uma marca tão indelével na narrativa fantástica. O inquietante seria, pois uma quebra na zona de conforto e segurança representada pela solidez e dos fatos e explicações possíveis de verificação. Ao menor sinal de estremeamento de eventos rotineiros e a quebra na lógica das ações e reações bem como a sensação de perda de controle sobre os fatos e sobre si (realmente vi o que penso que vi? realmente isso se deu de tal maneira ou estou sendo traído por minhas próprias percepções?) fermentam dentro do indivíduo um medo crescente. Mantém-se a posição dos teóricos, que apontam que as ferramentas literárias que o fantástico utiliza não são exclusivas da categoria fantástica (CESERANI, 2006; CAMARANI, 2014; TODOROV, 2007; ROAS, 2014), tais como a angústia, o medo, o pavor, o assombro, a verossimilhança e afins. O fantástico caracteriza-se justamente pelo misto de emoções e sensações aliadas à incerteza que se apresenta como própria do gênero.

Não poderia faltar aqui a palavra de autor que representa a peça chave deste estudo. Stephen King não escreveu apenas romances e contos ao longo de sua trajetória, aventurou-se também pela crítica literária a partir de suas leituras, de seus acervos pessoais e de sua experiência como leitor e escritor para redigir suas próprias considerações sobre o tema. Ao escrever o livro *Dança Macabra* (1981), reuniu uma série de ensaios a respeito de suas ideias sobre o fenômeno do horror, na literatura e em outras formas midiáticas, como o cinema, a televisão, o rádio, revistas em quadrinhos, procurando explicar a lógica da narrativa de horror como um processo que possibilitaria exorcizar, através do medo inspirado pela ficção, os pavores associados ao medo real – aquele relacionado às condições de existência e de sobrevivência do ser humano.

Conforme definimos rapidamente na introdução deste trabalho, o autor classifica tais narrativas em três níveis, em função do tipo de sensação que é produzida no leitor: as de terror, as de horror e as de repulsa. Terror é para King a mais apurada das sensações produzidas pelas narrativas sobrenaturais. Trata-se de uma emoção gerada não por seres ou cenas que provoquem repugnância, mas sim por um processo de imaginação deflagrado pelo medo daquilo que é apenas sugerido pela narrativa, despertando especulações. Por horror, compreende-se a sensação de medo que não pertence exclusivamente ao campo da percepção intelectual ou espiritual, mas que gera também uma reação física. O horror seria, portanto, uma sensação mista provocando a percepção de que algo está “fisicamente errado” – monstros, anormalidades, eventos sobrenaturais. Já o terceiro nível, o da repulsa, refere-se à sensação produzida por algo repugnante, estimulada por cenas fisicamente perturbadoras. Essa distinção, ainda que hierárquica, corresponde aos três possíveis efeitos a serem buscados pelo ficcionista de horror em seu leitor:

Eu compreendo o terror como a emoção mais apurada [...], por isso vou tentar aterrorizar o leitor. Mas seu eu perceber que não vou conseguir aterrorizá-lo, tentarei horrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir horrorizá-lo, vou apelar para o horror explícito (KING, 2012, p. 33).

O que há de horror no conto *1922* fica muito mais além do que se pode imaginar: o horror aqui é o da morte eminente, o poder de não controlar o que está por vir, o inevitável fim a que qualquer ser humano está propenso: a morte, seja ela justa ou não.

Outro fator importante na apreciação de HH ou HT diz respeito à curiosidade como um fator que instiga a leitura. O conto do Gancho – utilizado como exemplo por Stephen King em seu livro *Dança Macabra* (2012) – serve como exemplo levantado por Carroll (1990) também. O fascínio que a história exerce não está tanto no efeito do medo em si, mas na curiosidade que a narrativa desperta. Temos o namorado cético quanto à presença do maníaco, a namorada que ouve ruídos, e no final da história a prova definitiva de que o monstro é real. Carroll, no entanto, não nega a importância do fator medo, repulsa e horror como ingredientes fundamentais de uma história de horror, afirmando que:

Nessa interpretação das narrativas de horror, explorar os atrativos cognitivos do drama de revelação, sentir a emoção do horror artístico não é absolutamente nosso objetivo primordial ao consumir ficções de horror, ainda que seja uma característica determinante para a identificação da pertença ao gênero. Pelo contrário, o horror artístico é o preço que queremos pagar pela revelação daquilo que é impossível e desconhecido, daquilo que viola nosso esquema conceitual. O ser impossível realmente enoja, mas nojo faz parte de um discurso narrativo global que não é apenas prazeroso, mas cujo prazer potencial depende da confirmação da existência do monstro como um ser que viola, desafia ou problematiza as classificações culturais vigentes. Assim, somos atraídos pelas ficções de horror desse tipo, e muitos de nós as

buscam, apesar do fato de elas provocarem nojo, porque esse nojo é requerido pelo prazer envolvido em cativar a nossa curiosidade do desconhecido e atraí-la para os processos de revelação, raciocínio, etc (CARROLL, 1990, p. 264).

Para o autor, a atração pelo horror está na dinâmica entre a forma como a narrativa é organizada e o modo como a história desafia as convenções vigentes do que o ser humano compreende como realidade ou como plausível. A narrativa de uma história de horror é organizada de forma a despertar nossa curiosidade acerca da existência de tudo aquilo que foge das convenções sociais, culturais, pessoais, religiosas... Um monstro, uma entidade, seja ele qual for, é assustador justamente por, em um grau maior ou menor, estar em desacordo com os esquemas conceituais vigentes. Narrativas de horror funcionam de forma equivalente as narrativas policiais e de suspense, nas quais o foco da trama não é tanto o acontecimento em si, mas o mistério construído pelo autor que leva o leitor a querer descobrir quem é o responsável por trás dos fatos. Carlos Primati (2014), ao analisar o fascínio que a morte exerce, chega a conclusões semelhantes às de Carroll sobre o horror como um gênero que se caracteriza pela expectativa do que está por vir.

No entanto, também morre gente em filmes de outros gêneros, então o que faz o horror ser tão diferente? A chave desta questão pode estar no tempo narrativo que caracteriza o filme de horror: basta observarmos o desenrolar da grande maioria das produções deste gênero para constatarmos que sua carga emocional é toda projetada nos eventos futuros – ou seja, no desfecho do conflito, na conclusão do enigma, na constante expectativa da morte certa –; [...] No filme de suspense a trama se desenrola a partir da dilatação do tempo diante de duas possibilidades evidentes (o vilão será ou não capturado?), e o prolongamento dessa tensão resulta nos momentos mais relevantes [...] afinal o crime – a morte – já ocorreu, geralmente bem no começo da história. Por sua vez, no filme policial (e também no faroeste) o confronto entre mocinhos e bandidos, as perseguições, intrigas, emboscadas e trocas de tiros formam o núcleo dramático, no qual a ação, o presente, é mais importante do que o desfecho. Portanto, podemos dizer que somente no horror temos essa característica do constante olhar à frente, a ansiedade diante do fim trágico e inevitável. Aquele olhar que foge ao nosso controle, pois é mais instinto do que razão, e que deseja contemplar de frente a face abominável da morte. O filme de horror, portanto, acaba sendo uma analogia da própria maneira que enfrentamos a vida: uma espera constante pela última cena, que já sabemos qual será (PRIMATI, 2014, p. 12).

Coadunando com essa visão, Carroll discute a questão do ponto de vista do receptor e não do autor. Maria Helena Martins, no livro *O que é leitura* (2004), propõe uma divisão entre a leitura racional e a leitura emocional que é muito útil:

Na leitura emocional emerge a empatia, tendência de sentir o que se sentiria caso estivéssemos na situação e circunstâncias experimentadas por outro, isto é, na pele de outra pessoa, ou mesmo de um animal, de um objeto, de uma personagem de ficção. Caracteriza-se, pois, um processo de participação afetiva numa realidade alheia, fora de nós (MARTINS, 2004, p. 51-52).

A autora, por sua vez, define leitura racional nos seguintes termos:

Importa, pois, na leitura racional, salientar seu caráter eminentemente reflexivo, dialético. Ao mesmo tempo que o leitor sai de si, em busca da realidade do texto lido, sua percepção implica uma volta à sua experiência pessoal e uma visão da própria história do texto, estabelecendo-se, então, um diálogo entre este e o leitor com o contexto com o qual a leitura se realiza. Isso significa que o processo de leitura racional é permanentemente atualizado e referenciado (MARTINS, 2004, p. 65-66).

E prossegue:

O chamado distanciamento crítico, característica da leitura racional sem dúvida induz a disposição sensorial e o envolvimento emocional a cederem espaço à prontidão para o questionamento. No entanto, estudando a relação do leitor com o texto, se observa a tendência de acentuar o que é verificável ocasionalmente nesse texto, a partir do vivido no decorrer da leitura sensorial e/ou emocional. Estas percebem-no como objeto, acontecimento, emoção, enquanto a leitura racional permite conhecê-lo familiarmente sem apenas senti-lo. Pode-se então estabelecer uma visão mais objetiva do processo de elaboração de materiais, formas, linguagem temática, simbologia (MARTINS, 2004, p. 70-71).

Logo, o leitor racional não se deixa levar pela emoção do texto e consegue transformar o efeito emocional do texto em objeto de análise. Lovecraft (1987) explica que a melhor forma de descobrir se uma história é de horror é analisar se esta suscita no leitor o que ele denomina como senso de pavor. Lovecraft não diz que o objetivo do horror é provocar um pavor literal no leitor, e sim provocar um *senso* de pavor. Se tomarmos a definição de King, a leitura emocional, no sentido proposto por Maria Helena Martins, torna-se o critério de julgamento. Em suma, segundo Lovecraft e Carroll, a narrativa de horror consiste na construção de uma narrativa que desperte a curiosidade do leitor acerca de algo que é aparentemente impossível de existir mas que é justamente sua suposta impossibilidade, e o perigo que sua existência representa, que provoca o interesse do leitor. Levando em consideração que os elementos que podem provocar pavor são inúmeros, um escritor tem em mãos um vasto arsenal de horror em termos artísticos. Um autor de histórias de horror pode provocar um senso de pavor usando o próprio ser humano, como faz Edgar Allan Poe ao apresentar ao leitor “monstros” humanos, produtos da própria insanidade dos personagens que os converteu em aberrações ou ainda pode criar um monstro produto da arrogância humana e dos perigos da ciência, como *Frankenstein*, que lança mão ao grotesco horrível.

De modo geral, toda obra de horror apresenta boas doses de suspense, termo esse definido pelo *Dicionário Houaiss de português* (2020):

no enredo ou composição de um filme, telenovela, narrativa, peça etc., artifício que consiste em retardar ou parar momentaneamente a ação num momento crucial, a fim de criar no espectador, ouvinte ou leitor uma expectativa ansiosa e angustiante dos acontecimentos que virão a seguir; qualquer situação em que há um acontecimento, cuja explicação, continuação ou desfecho são aguardados com grande impaciência e inquietude.

Segundo esta definição de suspense, podemos afirmar que muitas obras literárias possuem esse efeito em suas tramas, inclusive obras fantásticas, e obras literárias de terror ou horror. Essa situação de ansiedade, gerada pela expectativa de uma resposta, ou de algo que está prestes a acontecer, acarreta o clima de suspense. O suspense é uma estratégia de se construir uma narrativa, sob a qual permeia, durante os fatos narrados, uma atmosfera de mistérios, indicando que algo ainda não foi revelado e a apreensão de que possíveis acontecimentos aparecerão e trarão consigo consequências inesperadas.

Segundo Raquel R. da Silva (2011), na civilização ocidental, as histórias que contêm suspense são histórias bem contadas, que se valem de estratégias que enriquecem o texto. Silva assegura: “Logo, um fato acontece porque outro fato acontece antes e o desencadeou” (SILVA, 2011, p. 28). Essa sucessão de fatos e acontecimentos mantém vivo o clima de suspense nas obras, um acontecimento que está por vir pode ser resultado de outros acontecimentos passados. Esses fatos estão ligados entre si, mas, dependendo da obra, não significa que há explicação, ou que há revelação dos mistérios, como por exemplo, no conto *O Gato Preto*<sup>13</sup> – ao final da narrativa nos perguntamos: como o gato teria sido emparedado junto a sua falecida dona? Que fim levou o narrador-personagem depois de ser desmascarado pelo desmoronamento da parede? Seria ele um narrador confiável? A narração pode terminar de maneira aberta, sem muitos esclarecimentos dos fatos ocorridos: “A organização de um enredo com suspense decorre de intenso jogo de ocultação/revelação, que varia em cada época, gerando diferentes significações” (SILVA, 2011, p. 29). O suspense aumenta a sensação de jogo, e o narrador joga com o leitor nesse clima de suspense.

Os contos que fazem parte do *corpus* desta dissertação apresentam certa dose de suspense. O principal deles, a obra núcleo da análise aqui pretendida – *1922* – tem um suspense um tanto quando distinto do que os leitores estão acostumados. É de se esperar que um conto com cento e trinta páginas não tenha um desfecho que vem a galope, e no caso da proposta de King, a narrativa apresenta um suspense “arrastado”, custoso o que acaba por ser infinitamente pior pois a cada página o leitor experimenta a sensação de que algo cresce nas sombras e saltará sobre o personagem a qualquer segundo. O cenário rural, o isolamento, a casa em ruínas e

---

<sup>13</sup> No conto *O Gato Preto* de Edgar Allan Poe (publicado originalmente no jornal *Saturday Evening Post* em 1943), um narrador anônimo e à beira da morte descreve “uma série de acontecimentos domésticos” que o horrorizaram há alguns anos. Em seu relato, o narrador descreve como o abuso de álcool causou uma transformação em sua personalidade: de um jovem carinhoso com a esposa e com grande afeição por animais, ele se tornou um homem impaciente e agressivo, capaz de maltratar violentamente seus bichos de estimação. O animal que mais sofre em suas mãos é justamente aquele que era seu preferido: um gato preto chamado Plutão (não por acaso, o mesmo nome do deus dos mortos e do mundo subterrâneo na mitologia romana). Após enforcar o felino, tem lugar uma série de acontecimentos estranhos cujas explicações fogem a ordem natural cotidiana e instigam a dúvida nos leitores.

silenciosamente habitada por um núcleo familiar de três pessoas rotineiramente monossilábicas é uma perfeita metáfora para os horrores que podem, e geralmente ocorrem nos lares nos quais o olhar público não chega. O suspense maior fica por conta da apreensão que se apodera do leitor diante da gigantesca impotência experimentada ao longo das cenas e reflexões mais impactantes. A expectativa da chegada de alguém, de elementos que descortinem os fatos a apreensão por algo interferindo no desenrolar da trama, são emoções palpáveis.

O conto *1922*, narrado em primeira pessoa, na forma de um relato, de uma confissão, demonstra as mudanças comportamentais do personagem que passa de estados de clareza e convicção para insegurança e horror – algo que a narrativa de King tem em comum com os outros dois contos de Poe já citados. Os primeiros efeitos de suspense são construídos através da exposição dos planos do protagonista – saber suas intenções, como ele pretende alcançar seus objetivos e ver seu progresso meticuloso e eficaz – produz não apenas a apreensão que se espera, mas também um tipo de suspense carregado de impotência. Percebe-se, portanto, que a tensão e a manipulação do leitor são garantidas pela estrutura narrativa, e não pela natureza dos eventos narrados. Assim, o efeito final resulta de um paulatino incremento da tensão criada em torno de eventos cotidianos, e não de uma repentina revelação fantástica. Essa construção narrativa é, precisamente, o suspense.

Poe e King compartilham concepções bem explícitas quanto à natureza do suspense e à sua obtenção: faz-se um relato enquanto outro está sendo desenrolado, enquanto o leitor/espectador é manipulado pela alternância entre os eventos das duas linhas narrativas e pelo jogo temporal que expande passagens insignificantes e acelera eventos que, se enfatizados, poderiam revelar o relato secreto antes do momento de trazê-lo à tona. A estrutura nuclear do conto literário, portanto, estabelece as bases do suspense narrativo. É importante também, para o desenvolvimento do efeito de suspense, expectativa e apreensão, a figuração e queda do cenário, em *1922*, mediante a consumação do crime. Logo que tal evento se passa, assim como em *O Gato Preto*, o conto de King tem um momento de “glória”:

If God rewards us on earth for good deeds – the Old Testament suggest's it's so, and the Puritans certainly believed it – then maybe Satan rewards us for evil ones. I can't say for sure, but I can say that was a good summer, with plenty of vegetable garden refreshed. There was thunder and lightning some afternoons, but never one of those cropcrippling winds Midwestern farmers fear. Harlan Cotterie came with his Harris Giant and it never broke down a single time. I had worried that Farrington Company might meddle in my business, but it didn't. I got my loan from the bank with no trouble, and paid back the note in full by October, because that year corn prices were skyhigh and the Great Western's freight fess were at rock bottom. If you know your history, you know that those two things – the price of produce and the price of shippage – had changed places by '23, and have stayed changed ever since. For farmers out in the middle, the Great Depression started when the Chicago Agricultural Exchange



crashed the following summer. But the summer of 1922 was as perfect as any farmer could hope for.<sup>14</sup> (KING, 2010, p. 56-57)

Entretanto, esse alívio gradativamente se desfaz como que em prenúncio ao que está por vir. A estrutura física do ambiente começa a ruir, primeiro a destruição total do núcleo familiar com o suicídio do único filho do casal e os consequentes gastos com o sepultamento – o que consome até a quase totalidade dos já escassos recursos financeiros do fazendeiro. Os animais – aves e bovinos – também acabam por morrer, restando apenas a velha vaca Aquelois. Então, a casa e o celeiro, já tomados por goteiras e infiltrações acabam por perecer também.

The day after Christmas, a huge blizzard roared out of the Rockies, socking us with a foot of snow and gale-force winds. As dark came down, the snow turned first to sleet and then to driving rain. Around midnight, as I sat in the dark-ened parlor, doctoring my bellowing stump with little sips of whiskey, a grinding, rending sound came from the back of the house. It was the roof coming down on that side – the part I’d taken out the mortgage, at least in part, to fix. I toasted it with my glass, then had another sip. When the cold wind began to blow in around my shoulders, I took my coat from its hook in the mudroom, put it on, then sat back down and drank a little more whiskey. At some point I dozed. Another of those grinding crashes woke me around three o’clock. This time it was the front half of the barn that had collapsed. Achelois survived yet again, and the next night I took her into the house with me. Why? you might ask me, and my answer would be, Why not? Just why the hell not? We are the survivors. We were the survivors. (KING, 2010, p. 118)<sup>15</sup>

On Christmas morning (which I spent sipping whiskey in my cold sitting room, with my surviving cow for company), I counted what was left of the mortgage money, and realized it would not begin to cover the damage done by the storm. I didn’t much care, because I had lost my taste for the farming life. (KING, 2010, p. 118-119)<sup>16</sup>

<sup>14</sup> “Se Deus recompensa pelas boas ações na Terra — é o que o Antigo Testamento sugere, e os Puritanos certamente acreditavam nisso —, então talvez Satã recompense pelas más. Não tenho como afirmar com certeza, mas posso dizer que aquele foi um bom verão, com muito calor e sol para o milho, e chuva o bastante para manter nossa horta fresca. Houve trovões e raios em algumas tardes, mas nunca nenhuma daquelas ventanias que destroem as plantações e são o terror dos fazendeiros do Meio-Oeste. Harlan Cotterie trouxe sua Harris Giant, e a máquina não quebrou nem uma vez. Cheguei a me preocupar que a Companhia Farrington pudesse tentar interferir nos meus negócios, mas isso não aconteceu. Peguei um empréstimo com o banco sem nenhum problema, e quitei toda a minha dívida em outubro, porque naquele ano o preço do milho subiu muito, e as taxas de frete da Great Western despencaram. Se você conhece um pouco de história, sabe que essas duas coisas — o preço do produto e o preço do frete — trocaram de posição por volta de 1923, e continuaram assim desde então. Para os fazendeiros do Meio-Oeste, a Grande Depressão começou quando a Bolsa Agrícola de Chicago quebrou, no verão seguinte. Mas o verão de 1922 foi tão perfeito quanto qualquer fazendeiro poderia desejar.” (KING, 2015, p. 69).

<sup>15</sup> Um dia depois do Natal, uma grande nevasca veio com força das Montanhas Rochosas, atingindo nossas terras com 30 centímetros de neve e fortes vendavais. Quando anoiteceu, a neve se transformou primeiro em granizo, e então em uma tempestade. Por volta da meia-noite, eu estava sentado na sala de estar escura, tratando a dor em meu cotoco com alguns goles de uísque, quando ouvi um barulho de algo se despedaçando e rangendo, vindo dos fundos da casa. Era o teto desabando naquele canto — o lado que eu deveria ter consertado com parte do dinheiro da hipoteca. Fiz um brinde com meu copo, e tomei outro gole. Quando o vento frio começou a soprar ao redor dos meus ombros, vesti o casaco que estava pendurado no gancho do vestíbulo, me sentei de novo e bebi mais uísque. A certa altura, cochilei. Outro daqueles rangidos me acordou por volta das três da manhã. Dessa vez, era a frente do celeiro que havia desabado. Aquelois sobreviveu novamente, e, na noite seguinte, eu a levei para dentro de casa comigo. *Por quê?*, talvez você pergunte, e minha resposta seria: Por que não? Por que diabos não? Nós éramos sobreviventes. Os únicos sobreviventes.

<sup>16</sup> Na manhã de Natal (que eu passei tomando uísque em minha sala de estar gelada, com minha vaca sobrevivente como companhia), contei o que havia sobrado do dinheiro da hipoteca e percebi que não daria nem para cobrir

A angústia, em tom de rendição e desespero, também era crescente:

It was rats, of course. Three of them sitting on Arlette's treasured sideboard, looking at me with their black and solemn eyes.

"Go back and tell her to leave me alone," I told them. "Tell her she's done damage enough. For God's sake tell her to let me be."

They only sat looking at me with their tails curled around their plump black-gray bodies. Só I lifted my varmint rifle and shot the one in the middle. The bullet tore it apart and splattered its leavings all over the wallpaper Arlette had picked out with such care 9 or 10 years before. When Henry was still just a little 'un and things among the three of us were fine. The other two fled. Back to their secret way underground, I have no doubt. Back to their rotting queen. What they left behing on my dead wife's sideboard were little piles of rat-shit and three or four bits of the burlap sack Henry fetched from the barn on that early summer night in 1922. The rats had come to kill my last cow and bring me little pieces of Arlette's snood.<sup>17</sup> (KING, 2010, p. 124).

Que apreendemos das cenas destacadas acima é o uso do suspense como estratégia para manter a atenção do leitor e garantir o prosseguimento da leitura dos próximos capítulos na expectativa de saber o que mais desmoronará, de modo real ou figurado, na vida do protagonista. Salientamos também a presença, neste último trecho, do grotesco na descrição do corpo do rato despedaçado no papel de parede, na referência à decomposição do cadáver de Arlene no poço e às fezes de ratos no móvel da sala.

Outro recurso para alcançar o efeito do suspense é realizado, muitas vezes, com descrições do narrador para prolongar o tempo, ou flash-backs e devaneios cansativos:

I lost the farm, of course. Nobody, including the Farrington Company, would buy those 100 acres until the home place was gone, and when the hog-butchers finally swooped in, I was forced to sell at an insanely low price. Lester's plan worked perfectly. I'm sure it was his, and I'm sure he got a bonus.

Oh, well; I would have lost my little toehold in Hemingford Country even if I'd had financial resources to fall back on, and there is a perverse sort of comfort in that. They say this depression we are in started on Black Friday of last year, but people in 1923, when the drought that followed, a drought that lasted for 2 years. The few crops that did find their way to the big city markets and the small city agricultural exchanges brought a beggar's price. Harlan Cotterie hung on until 1925 or só, and then bank took his farm. I happened on that news while perusing the Bank Sales items in the *World-Herald*. By 1925, such items sometimes took up whole pages in the newspaper. The small farms had begun to go, and I believe that in a hundred years – maybe only 75 –

---

o dano causado pela tempestade. Não me importei muito, porque já tinha perdido o gosto pela vida na fazenda. (KING, 2015, p. 135).

<sup>17</sup>Eram ratos, é claro. Três deles estavam em cima do estimado aparador de Arlette, olhando para mim com seus olhos negros e solenes.

— Voltem e digam a ela para me deixar sozinho — falei. — Digam a ela que já causou estragos suficientes. Por Deus, digam a ela para me deixar em paz.

Eles só ficaram lá, parados, me olhando, com suas caudas enroladas ao redor de seus corpos gordos e cinzentos. Então levantei meu rifle e atirei no rato do meio. A bala o despedaçou e espalhou seus restos pelo papel de parede que Arlette havia escolhido com tanto cuidado nove ou dez anos antes. Quando Henry era apenas uma criança, e tudo entre nós três estava bem. Os outros dois fugiram. De volta para sua passagem secreta subterrânea, sem dúvida. De volta para sua rainha em decomposição. E deixaram pequenas pilhas de cocô de rato no aparador da minha esposa morta, além de três ou quatro pedacinhos do saco de estopa que Henry pegara no celeiro naquela noite no início do verão de 1922. Os ratos tinham vindo matar minha última vaca e me trazer pequenos pedaços da rede de cabelo de Arlette. (KING, 2015, p. 140-141).

they'll all be gone. Come 2030 (if there is such a year), all Nebraska west of Omaha will be one big farm. Probably it will be owned by the Farrington Company, and those unfortunate enough to live on that land will pass their existence under dirty yellow skies and wear gas masks to keep from choking on the stench of dead hogs. And *every* stream will run red with the blood of slaughter. (KING, 2010, p. 124-125)<sup>18</sup>

Observe como o trecho destacado é excessivamente longo e cansativo e, estrategicamente posicionado muito próximo ao desfecho, serve como uma tentativa mal sucedida do protagonista em retardar, um pouco mais, seu julgamento final. Tal recurso narrativo acentua a tensão entre os dois relatos, entre os acontecimentos narrado e cenário que estabelece dentro do apartamento, criando suspense ao mesmo tempo em que novamente há uma descrição grotesca da paisagem imaginada. A previsão de um futuro de maior destruição e decadência para a região é realizado pela descrição do mal cheiro exalado pelos porcos mortos e dos riachos de sangue.

O grotesco, como recurso estético, ao longo da história passou por diversas transformações quanto à sua significação, englobando desde elementos escatológicos até uma visão de mundo própria, do horror ao asqueroso; do onírico, inacreditável, ao material, popular. Durante muito tempo, foi visto como apenas uma arte de preenchimento de espaços vazios, puro ornamento, ou, então, como sinônimo de “mau gosto” e excesso. Para Wolfgang Kayser, em sua obra *O grotesco* (1986), a palavra *grottesco* designava um tipo de arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, mas que durante a Renascença representava “não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (KAYSER, 1986, p. 20). Já de pronto, podemos destacar no grotesco uma de suas características essenciais, um de seus traços distintivos independentemente da época da qual falamos: a transgressão. Desde

---

<sup>18</sup> Eu perdi a fazenda, é claro. Ninguém, incluindo a Companhia Farrington, comprou aqueles 100 acres até eu perder minha casa, e, quando os abatedores de porcos finalmente vieram, fui forçado a vender as terras a um preço insanamente baixo. O plano de Lester funcionou perfeitamente. Tenho certeza de que foi ideia dele, e tenho certeza de que ganhou um bônus por isso.

Ah, mas não faz mal, eu teria perdido minha terrinha no condado de Hemingford mesmo se tivesse recursos financeiros aos quais recorrer, e há um tipo perverso de conforto nisso. Eles dizem que esta depressão que vivemos agora começou na Black Friday do ano passado, mas as pessoas em estados como Kansas, Iowa e Nebraska sabem que ela começou de verdade em 1923, quando as plantações que sobreviveram às terríveis tempestades daquela primavera morreram pela seca que veio depois, uma seca que durou dois anos. Os poucos produtos que chegaram aos mercados da cidade grande e às feiras agrícolas das cidades do interior foram vendidos a preço de banana. Harlan Cotterie aguentou até mais ou menos 1925, e então o banco tomou sua fazenda. Descobri isso por acaso, enquanto folheava a seção do *World-Herald* de bens negociados pelos bancos. Em 1925, essas seções às vezes ocupavam páginas inteiras do jornal. As pequenas fazendas tinham começado a sumir, e acredito que em cem anos — talvez apenas 75 — todas terão desaparecido. Lá para 2030 (se chegarmos lá), toda a região do Nebraska a oeste de Omaha será uma única grande fazenda, que provavelmente pertencerá à Companhia Farrington. E aqueles infelizes o bastante para morar nessas terras passarão o resto de seus dias sob um céu sujo e amarelado, usando máscaras de gás para evitar sufocar com o fedor dos porcos mortos. E *todos* os riachos correrão vermelhos com o sangue dos abates. (KING, 2015, p. 141-142)

sua origem, o grotesco tem se relacionado com a transgressão dos padrões vigentes, ampliando, ou mesmo criando, uma nova percepção da realidade.

Posteriormente às artes plásticas, o conceito se inseriu nas obras do domínio literário. Segundo Kayser, essa inserção se deu quando Montaigne realizou uma viagem à Itália e descreveu as grutas. Para Mikhail Bakhtin, em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993), essa inserção se deu muito antes. O teórico russo afirma que o grotesco era uma manifestação comum na Idade Média, assumindo um caráter carnavalesco-cômico durante os festejos daquela época.

Outro conceito que é comumente associado ao grotesco é o de “feiura”. Segundo Umberto Eco, em sua obra *A história da feiura* (2007), com o advento da fisiognomia aparecem estudos que relacionam a feição às características morais e intelectuais dos indivíduos, buscando na aparência dos dentes ou no formato do crânio, nos problemas de saúde, aspectos físicos, uma correspondência com aspectos mentais, como a crueldade, a maldade e o comportamento criminoso. De acordo com Eco, os critérios de beleza e feiura variam de acordo com a época e a cultura, embora haja tentativas de criar padrões permanentes. Para o autor, o belo é a “medida da perfeição, em oposição, a feiura é um sinal de degeneração da espécie humana, de decomposição” (ECO, 2007, p. 15).

O grotesco, portanto, consiste num conceito mais amplo, do qual faz parte o conceito de feiura, que é “a ausência de forma, a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento e a deformação (o mesquinho, o débil, o vil, o banal, o casual, o arbitrário, o tosco) e as várias formas de repugnante (o desajeitado, o morto, o vazio, o horrendo, o insosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o demoníaco)” (ECO, 2007, p. 16). Já o feio seria aquilo que é “repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, repulsivo, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, disforme, desfigurado” (ECO, 2007, p. 19).

O estudo de Bakhtin sobre a obra de Rabelais destoa dos estudos anteriores, que liam o grotesco a partir da noção de obra de arte, sem levar em conta traços culturais e sociais mais amplos, a esse aspecto o teórico russo denomina “realismo grotesco”. Um dos traços mais notórios deste é o rebaixamento, “isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1993, p.17). Os conceitos de rebaixamento e degradação do sublime partem do princípio cósmico de que o “alto” é o céu, o “baixo”, a terra. Em seu aspecto corporal, o “alto” é representado pela cabeça, ligada aos pensamentos, e o “baixo”, pelos órgãos genitais, o ventre

e o traseiro. Degradar seria a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, o que se dá, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos, o crescimento, a velhice, o despedaçamento corporal e a satisfação de necessidades corporais.

E, obviamente, a figura do “monstro” não poderia deixar de se fazer presente numa arte como esta. Portanto, ainda segundo Kayser, o monstruoso seria a categoria mais importante à arte grotesca, e conclui que esta reunião caótica de domínios conflitantes configura fator vital à estrutura da obra de arte grotesca. Afirma, então, que este discurso grotesco se confirma a partir de:

[uma] mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e é possível achar nelas até mesmo algo como o estranhamento do mundo. Mas falta uma coisa: o caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação. [...] Grotesco [...] é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo (KAYSER, 1986, p. 56).

Gradualmente, o grotesco, enquanto algo monstruoso, começa a ganhar espaço na arte. No século XVII, houve a ampliação do termo, e nesse intervalo as obras eram consideradas grotescas quando apresentavam mistura de elementos, como as monstruosidades. Kayser cita Wieland, para quem a essência do grotesco está no distanciamento em relação a realidade, não se tratando apenas de uma imitação do real e sim fruto da imaginação. “O grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo” (KAYSER, 1986, p. 30). Dessa forma, o grotesco começa a aparecer como algo sobrenatural, absurdo, fruto do imaginário. Mas, quando falamos em grotesco como algo monstruoso e sobrenatural, não significa que esse sobrenatural é algo a parte, mas sim o monstruoso estabelecido em uma relação com o nosso mundo. É como se o sobrenatural fizesse parte do nosso mundo, havendo entre eles uma conexão.

Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 1986, p. 40).

Aos poucos, surgem elementos que caracterizam a presença do grotesco nas obras literárias, como elementos fantásticos-maravilhosos, insólitos, na forma de criaturas estranhas, muitas vezes, sobrenaturais, que presentificam o horror. O teórico alemão considera a definição de Victor Hugo como importante contribuição para a arte moderna: “Victor Hugo converteu o

grotesco em característica essencial e diferenciadora de toda arte pós-antiga” (KAYSER, 1986, p. 58). Essa mudança de perspectiva proposta pelo escritor francês no seminal prefácio da peça *Cromwell*, intitulado *Do grotesco e do sublime* (HUGO, 2010) desvela as mudanças estéticas advindas da visão romântica, comentadas por Siqueira:

Victor Hugo foi um dos primeiros a destacar a necessidade de a poesia moderna incluir o grotesco como forma de ampliação da perspectiva estética na nova literatura, visto que “tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (HUGO Apud SIQUEIRA, 2014, p.26).

Conforme explanação da pesquisadora acerca da relação entre horror e Romantismo, comentada no item 2.1, a proposta de Hugo possibilitou que o grotesco passasse a ser visto como algo novo, diferenciado. O ponto de inovação parte da visão de o monstruoso e o horripilante realçarem seu oposto. Segundo Kayser, o teórico Hazlitt declarou que a literatura é gótica e grotesca, ou seja, o grotesco entra com o sentido de algo sombrio, noturno, macabro. Grotesco enquanto elemento temático de uma obra de arte não se constitui apenas a partir da “destruição da ordem moral do universo”, ou mesmo do amálgama de domínios que, isoladamente, pouco ou nada possuem em comum: trata-se, sobretudo, da derrocada das forças que sustentam e orientam o mundo em si, sem desviar o leitor deste texto grotesco de um (eventual) senso de absurdo que o incomode justamente a partir de sua falta de sentido (KAYSER, 1986, p. 160). Esse senso de horror pessoal, despertado a partir de uma forte sensação de estranhamento causada pela obra de arte grotesca, é a própria fruição do sentimento despertado por este “retorno” que, na obra de arte grotesca, configura a postura ambígua do leitor que se encontra dividido entre o estranhamento causado e o prazer fruído a nível estético. Kayser (1986) diz ainda que o elemento humano, um dos motivos do grotesco, na sua insensatez aparece transformado em algo sinistro, um espírito estranho, inumano. Em *O Gato Preto*, por exemplo, o próprio narrador se encarregou de descrever com total veemência o que lhe aturdiu.

One morning, in cold blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree; — hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart; — hung it because I knew that it had loved me, and because I felt it had given me no reason of offence; — hung it because I knew that in so doing I was committing a sin — a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it — if such a thing were possible — even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God. (POE, 1843, p. 03)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Certa manhã, a sangue frio, passei um laço em torno de seu pescoço e o enforquei no galho de uma árvore; enforquei-o com as lágrimas brotando de meus olhos, e com o remorso mais amargo no coração; enforquei-o porque sabia que me amara, porque sentia que não me dera o menor motivo para ressentimento; – enforquei-o porque ao fazê-lo estava cometendo um pecado – um pecado mortal que poria minha alma imortal em perigo a ponto de deixá-la – se tal coisa era possível – fora do alcance até da misericórdia infinita do Deus Mais Misericordioso e Mais Terrível.(POE, 2015, p. 47)

O narrador, no conto de Poe, comete seu primeiro crime e tenta justificar de forma grotesca tal ato: “enforquei-o com as lágrimas brotando de meus olhos, e com o remorso mais amargo no coração; enforquei-o porque sabia que me amara, porque sentia que não me dera o menor motivo para ressentimento; – enforquei-o porque ao fazê-lo estava cometendo um pecado”. Conforme Kayser (1986), essa tentativa de justificar infere um tipo de insídia, que não impõe ao narrador uma ligação direta com a irrupção de sua força obscura, ele não necessariamente precisa saber de onde vem o instinto de matar, mas necessita justificar para si mesmo como forma de amenizar o peso do ato, contudo, ao confessar seu pecado, sabe das consequências as quais condenou sua alma. Na noite, horas depois do ato cruel, o narrador relata um incêndio em sua residência que consumira todos os seus bens terrenos, só se salvaram ele, a mulher e uma criada. Ele não tenta fazer uma relação de causa e efeito com o assassinato do gato e continua o relato expondo que certo dia após o incêndio foi visitar as ruínas de sua casa e constatara que as paredes, com exceção de uma só, haviam desabado.

This exception was found in a compartment wall, not very thick, which stood about the middle of the house, and against which had rested the head of my bed. The plastering had here, in great measure, resisted the action of the fire — a fact which I attributed to its having been recently spread. About this wall a dense crowd were collected, and many persons seemed to be examining a particular portion of it with very minute and eager attention. The words “strange!” “singular!” and other similar expressions, excited my curiosity. I approached and saw, as if graven in bas-relief upon the white surface, the figure of a gigantic cat. The impression was given with an accuracy truly marvellous. There was a rope about the animal’s neck. When I first beheld this apparition — for I could scarcely regard it as less — my wonder and my terror were extreme. (POE, 1843, p. 03)<sup>20</sup>

A perplexidade sentida pelo narrador ao se deparar com a imagem de sua vítima ali denunciando seu crime configura mais um dos motivos do grotesco o “elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos” (KAYSER, 1986), que leva a falta de suporte para argumentações, como se o chão fugisse debaixo dos pés. Embora o narrador tenha a necessidade de prestar contas à sua razão, de amenizar seu ato racionalizando o fato de a imagem aparecer na parede de alvenaria, dizendo ele, que alguém achou o gato enforcado cortou a corda e o jogou pela janela do seu quarto a fim de avisá-lo sobre o incêndio,

<sup>20</sup> Essa exceção consistia de uma parede divisória interna, não muito grossa, mais ou menos no meio da casa, contra a qual ficava recostada a cabeceira de minha cama. O acabamento da estrutura ali, em grade parte, havia resistido à ação do fogo – o que atribuí ao fato de ele ter sido aplicado recentemente. Ao redor dessa parede uma densa multidão estava reunida, e várias pessoas pareciam examinar uma porção específica da parede com minuciosa e ávida atenção. As palavras “estranho!” “singular!” e outras expressões semelhantes excitaram minha curiosidade. Aproximei-me e vi, como se gravada em baixo-relevo sobre a superfície branca, a figura de um gigantesco *gato*. A impressão era obtida com uma exatidão verdadeiramente maravilhosa. Havia uma corda em torno do pescoço do animal. Assim que vi essa aparição – pois não podia considerá-la menos que isso –, meu espanto e terror foram imensos. (POE, 2015, p. 48).

o gato ficou comprimido na parede e a cal do reboco combinara-se ao amoníaco da carcaça e sob a ação do fogo deu-se a imagem que se pintara. O narrador não consegue se livrar da profunda impressão em sua imaginação. “Por meses não consegui livrar-me do fantasma do gato” (POE, 2015, p. 49).

O longo histórico do grotesco empreendido por Kayser guarda um lugar de destaque para autores ligados ao horror e ao fantástico, dentre estes, destacam-se E. T. A Hoffmann e Edgar Allan Poe. A cada um destes exímios contistas o teórico dedica um tópico específico. Sobre o primeiro resume: “Encontram-se, pois, em E. T. A. Hoffmann todas as formas de grotesco que se apresentam nos trezentos anos revistos por nós. Hoffmann é mestre em elaboração de cenas grotescas” (KAYSER, 1986, p. 70). Essa maestria não passou despercebida a Poe, admirador do contista alemão, cuja influência também foi comentada pelo autor, após explicar o uso do grotesco pelo escritor estadunidense:

A. E. Poe emprega a palavra “grotesco” em dois planos: para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos, e para designar o “teor” de estórias inteiras, onde se narra o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro. Aparece toda uma série de motivos que surgem também em E. T. A. Hoffmann (e a literatura de terror): do sócio (que no Gato Preto de Poe abrange, inclusive, um animal sinistro); da condição artística que se ultima numa obra e destarte traz a morte; da atualidade inexplicável do remoto e do passado, que impele as almas sensíveis à ruína, etc. Porém, dificilmente se confundirá o autor dos contos noturnos com o dos *Tales of the Grotesque*. É característico de E. A. Poe a inclinação para o repugnante, o horrível e o crime. (KAYSER, 1986, p. 76).

Segundo as citações, cada escritor se utiliza do grotesco de forma particular, visto que este recurso estético acompanha as modificações decorrentes das transformações da sociedade e das perspectivas artísticas. Como também compreende diversidade e versatilidade para ser moldado de modo singular por diferentes artistas. No contexto das literaturas de horror/terror e fantástica, é um recurso que causa estranheza, repulsa, dúvida e/ou medo pela mistura de elementos diferentes, que não possuem nenhuma relação, é inusual, anormal, segundo as nossas leis e a nossa realidade:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. (KAYSER, 1986, p. 159).

Através da imaginação humana o grotesco consegue se elevar a níveis de tensão horripilantes. O horrível utilizado como essência e sendo misturado ao mesmo tempo com o



desforme, o desordenado. O grotesco para Wieland, citado por Kayser (1986), é sobrenatural e absurdo, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo, o que importa são as impressões adquiridas através do efeito psíquico, as várias sensações contraditórias como, por exemplo, um asco ante o horripilante e monstruoso que culminam num assombro, um terror, uma angustia perplexa, o mundo fora dos eixos sem apoio nenhum. Tal qual podemos ver no trecho, a seguir, de *1922*:

The hatbox came free of my bleeding hand, and the rat tumbled to the floor. If I had taken time to think, it would have gotten away again, but conscious thinking had been canceled by pain, surprise, and the horror I suppose almost any man feels when he sees blood pouring from a part of his body that was whole only seconds before. I didn't even remember that I was as naked as the day I was born, just brought my right foot down on the rat. I heard its bones crunch and felt its guts squash. Blood and liquefied intestines squirted from beneath its tail and doused my left ankle with warmth. It tried to twist around and bite me again; I could see its large front teeth gnashing, but it couldn't quite reach me. Not, that was, as long as I kept my foot on it. Só I did. I pushed harder, holding my wounded hand against my chest, feeling the warm blood mat the thick pelt that grew there. The rat twisted and flopped. Its tail first lashed my calf, then wrapped around it like a grass snake. Blood gushed from its mouth. Its black eyes bulged like marbles.<sup>21</sup> (KING, 2010, p.93-94).

Kayser (1986, p. 158) explica que outro motivo do grotesco são os utensílios que representam atentado contra a vida, no conto *1922*, a faca usada para cometer o crime e o rifle estão sempre muito presentes, sendo o rifle uma alternativa mais eficaz e que dispensa a necessidade de um contato corpo a corpo com qualquer vítima. Nota-se, ao longo do conto, que a atmosfera de horror é construída principalmente através dos sentimentos e pensamentos do narrador e pelas sensações que o espaço e o ambiente narrativo nos proporcionam. Os contrastes agudos do grotesco também contribuem para que nos questionemos e reflitamos sobre a desordem sutil que permeia o nosso cotidiano.

Ainda sobre o grotesco presente na obra de King, é importante destacar, dentro do conto, a suposta estabilidade mental do narrador e a necessidade de uma confissão formal antes de que o “juízo final” chegue. O narrador que tem sua consciência desestabilizada, embora apresente clareza de raciocínio e capacidade de síntese e detalhamento de fatos, caracteriza o

---

<sup>21</sup> A caixa de chapéu caiu da minha mão ensanguentada, e o rato tombou no chão. Se eu tivesse parado para pensar, ele teria escapado novamente, mas os pensamentos racionais haviam sido suprimidos pela dor, pelo choque e pelo horror que eu acredito que quase todo homem sinta ao ver sangue jorrando de uma parte de seu corpo que estava inteira alguns segundos antes. Nem sequer lembrei que estava nu como no dia em que nasci, apenas meti o pé direito com toda a força em cima do rato. Ouvi os ossos sendo triturados e senti as tripas serem esmagadas. Sangue e intestinos liquefeitos esguicharam por baixo de seu rabo, banhando meu calcanhar esquerdo de calor. Ele tentou se virar e me morder de novo: vi seus grandes dentes da frente rangendo, mas ele não conseguia me alcançar. Não, é claro, enquanto eu mantivesse meu pé sobre ele. Então continuei pisando, com ainda mais força, apoiando minha mão ferida no peito e sentindo o sangue quente se emaranhar nos pelos grossos. O rato se contorcia, tentando escapar. Seu rabo açoitou minha panturrilha, e então se enrolou nela como uma cobra. Sangue jorrava de sua boca. Seus olhos negros saltaram, parecendo bolas de gude. (KING, 2015, p. 108).

elemento humano do grotesco, segundo Kayser (1986, p.159), na sua insensatez se apresenta convertido em um espírito estranho. O encontro com a loucura é como uma das percepções primordiais do grotesco que a vida impõe, “o mundo grotesco causa a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura” (KAYSER, 1986, p.159).

Considerando as definições do termo grotesco e sua relação com a imaginação, sua construção rumo ao monstruoso, ao estranho, ao macabro e sua estreita com o obscuro, o sinistro, com as profundezas da arte criativa, os contos do autor Stephen King apresentam muitos desses elementos. Voltaremos a discutir a presença do grotesco na análise realizada nos capítulos seguintes quando serão estabelecidas as aproximações e distanciamentos entre o conto escrito por King, *1922* e os escritos de Poe, *O Gato Preto* e *O Coração Delator*.

### 3 CAPÍTULO II – DO PATHOS ARISTOTÉLICO AO HOMEM CONVIVENTE

#### 3.1 Manejos do discurso: as paixões segundo Aristóteles

Normalmente compreendemos as paixões de modo bastante generalizado, nomeamos essas emoções como sentimentos que, dependendo da intensidade, recebem maior ou menor atenção nas investigações sobre a complexidade chamada “ser humano”. Entretanto estas emoções (ou afetos) podem atingir-nos em diversos graus numa dependência direta do contexto em que nos encontramos, ou do modo como podem ser manipuladas ou controladas. Por isso, o estudo deste fenômeno constitui importante tópico da análise das artes relacionadas à linguagem verbal. No que diz respeito a literatura de horror, as paixões relativas às várias gradações do medo são ingredientes constantes. Isto porque inquietação, ansiedade, fraqueza, timidez, sobressalto, pasmo, assombro, estremecimento, pânico, pavor, fobia, horror e covardia são formas do medo presentes no cotidiano que podem ajudar as pessoas a manter a sanidade ou a perdê-la, uma vez que o medo, seja ele qual for, é um dos sentimentos mais potentes e verossímeis da psique humana.

Aristóteles entende por paixões os sentimentos acompanhados de prazer ‘*hedoné*’ ou de dor ‘*lúpe*’ associadas ao agir humano. Portanto, as paixões (*pathe*) podem ser consideradas como guia interno do agir humano, e por isso estão em estreita relação com a moralidade e também com a virtude ‘*areté*’ ou com o vício ‘*kakía*’ notados nas escolhas e ações de cada agente. “Por paixões entende-se os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor; [...]” (EN, 1105 b 22-24). Com essa definição o filósofo infere que o homem cuja vontade lhe permite o domínio de suas paixões e a escolha do comportamento comedido, é considerado virtuoso ou bom ‘*agathós*’, enquanto aquele que se deixa levar desmedidamente por esses “impulsos” internos é vicioso (*kakós*) ou moralmente mal. Devemos levar em consideração o fato de o filósofo ter responsabilizado inteiramente o homem por suas ações, desde que agisse conscientemente – consequentemente, responsabiliza-o também por seu caráter (EN 1110a e ss.).

Apesar de o assunto soar como estritamente ético, a interferência das paixões na vida, no caráter e nas virtudes pode ser sugerida também nos tratados aristotélicos que não se dedicam exclusivamente a questões morais. Na *Poética* e na *Retórica*, obras cujo foco recai sobre a arte, podemos perceber a descrição que o estagirita faz da influência do medo e da piedade na moralidade do cidadão. Por sua vez, o *De Anima* ressalta a relação das paixões com estados

físicos, e o *De motu animalium* aponta para as implicações do *páthos* na ação. Mas daremos atenção especial às propostas da *Poética*, em consonância com aquelas da *Ética à Nicômaco*, já que buscamos nos concentrar em exemplificar o que afirmamos com as manifestações tidas com a expressão das paixões trágicas, medo e piedade e com as reações despertadas.

Coadunando com a visão aristotélica, ao construir suas narrativas (com exceção daquelas em que algum elemento fantástico ou sobrenatural incita homem contra homem, e essas narrativas não são maioria), Stephen King adota essa premissa para seus personagens, a de que não somos um resultado do meio ou um produto moldado pela vida, somos o princípio de todas as ações e suas consequências e, com regularidade, o princípio do homem é ser mal. Como bem apresentou Solange Vergnières, na obra *Ética e Política em Aristóteles* (2000), “o caráter não é mais o que recebe suas determinações da natureza, da educação, da idade, da condição social, mas é o produto da série de atos dos quais eu sou o princípio” (VERGNIÈRES, 2000, p.103).

Portanto, caberia ao homem agir virtuosamente ou não diante das diversas situações que enfrenta e ser senhor de suas paixões. Deste modo, o homem seria responsável também por sua felicidade ou infelicidade, dado que estas dependem da capacidade de conduzir bem a sua inclinação ao prazer. Podemos percebermos também que quando Aristóteles trata das paixões na *Ética à Nicômaco*, dá ênfase ainda à atuação do desejo (*órexis*) sobre o caráter humano. O desejo levaria o homem a desenvolver quatro tipos de disposições de caráter (*hexis*) que influiriam diretamente no desenvolvimento da virtude moral do cidadão e no alcance do fim último do homem: a *eudaimonía*. A estas disposições são dados os nomes de continência e incontinência, temperança e intemperança.

Na *Retórica*, a análise das paixões apresentada dentro de uma consideração de seu papel na oratória. As paixões eram consideradas prejudiciais para os julgamentos feitos nos tribunais, ou para as discussões na assembleia, e mesmo nas conversações cotidianas porque elas despertavam uma reação que fugia a lógica, ou seja, entendia-se que elas provocavam uma resposta meramente emocional e contrária a racionalização. Para melhor exemplificar, tomemos como exemplo o texto *Elogio a Helena* (2009) de Górgias<sup>22</sup>. O niilista entende a emotividade como algo que simplesmente acontece a um indivíduo, semelhante a uma enfermidade – nesse estado o sujeito encontra-se fora da esfera do elogio ou da censura, pois não é responsável pelo

---

<sup>22</sup> Górgias dito "o Niilista", foi um retórico e filósofo grego, natural de Leontinos, na Sicília. Juntamente com Protágoras de Abdera, formou a primeira geração de sofistas. Diversos doxógrafos relatam que teria sido discípulo de Empédocles, embora tenha sido apenas alguns anos mais jovem que ele. (DICIONÁRIO OXFORD DE LITERATURA CLÁSSICA, 1987)

que lhe ocorre (esta seria, ao menos, a compreensão que Aristóteles teria da retórica gorgiana). Górgias considerava o *logos*, devido à sua força de mover as pessoas a tomar determinada decisão, um “grande dominador” a quem nada pode resistir. Os discursos (*logoi*) dos oradores são, portanto, da ordem da racionalidade, – *logos* significa “palavra”, “discurso”, “razão” –, mas provocam uma reação emocional, e esta é da ordem da irracionalidade, que, por sua vez, trabalha em favor do orador. Ao dirigir-se ao público que pretende persuadir, o orador utiliza esse subterfúgio que é a paixão, pois é característica da persuasão mover os afetos. Pode assim encantar a plateia que, vencida pela paixão provocada pelo discurso, reage conforme o pretendido pelo orador, sem ponderar reflexivamente sobre sua decisão.

A definição inicial que Aristóteles faz das paixões na *Retórica* parece, à primeira vista, não ser tão distinta da de Górgias, pois ele menciona o poder que as paixões têm sobre a formação de opinião pela plateia. Recordemos, neste ponto, como Wilfred James costumeiramente volta-se ao leitor na busca pela mais ínfima “compreensão” ou “identificação”, o mesmo podemos observar nos narradores de *O Gato Preto* e *O Coração Delator*, que se voltam ao ‘público leitor’ como busca por apoio para a veracidade de sua narrativa, negação da loucura, possível manifestação implícita de arrependimento e, em último caso, busca da piedade do leitor.

I told her that I would buy the land from her, if she insisted. If would have to be over a period of time – eight years, perhaps ten – but I would pay her every cent.

“A little money coming in is worse than none,” she replied (with another sniff and head-toss). “This is something every woman knows. The Farrington Company will pay all at once, and their idea of top dollar is apt to be far more generous than yours. And I will never live in Lincoln. ‘Tis not a city but only a village with more churches than houses.”

Do you see my situation? Do you not understand the ‘spot’ she put me in? Can I not count on at least a little of your synpathy? No? Then hear this...<sup>23</sup> (KING, 2010, p. 05)

And now was I indeed wretched beyond the wretchedness of mere Humanity. And a brute beast — whose fellow I had contemptuously destroyed — a brute beast to work out for me — for me, a man fashioned in the image of the High God — so much of insufferable woe! Alas! neither by day nor by night knew I the blessing of rest any more! During the former the creature left me no moment alone, and in the latter I started hourly from dreams of unutterable fear to find the hot breath of the thing upon my face, and its vast weight — an incarnate nightmare that I had no power to shake off — incumbent eternally upon my heart! (POE, 1843, p. 05)

It is impossible to say how first the idea entered my brain; but once conceived, it haunted me day and night. Object there was none. Passion there was none. I loved the

<sup>23</sup> Eu lhe disse que compraria as terras, se ela insistisse. É claro que levaria algum tempo – oito anos, talvez dez –, mas eu pagaria cada centavo.

– Pouco dinheiro é ainda pior do que nenhum – replicou ela (com outra bufada e outro menear de cabeça). Isso é algo que toda mulher sabe. A Companhia Farrington vai pagar tudo de uma vez, sem falar que a oferta deles deve ser bem mais generosa do que a sua. E eu nunca vou morrer em Lincoln. Aquilo lá não é uma cidade, é só uma vila com mais igrejas do que casas.

Você entende o meu problema? Não percebe a sinuca em que ela me deixou? Posso contar pelo menos com um pouco da sua compreensão? Não? Então ouça isto...(KING, 2015, p.13)

old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this! One of his eyes resembled that of a vulture — a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees — very gradually — I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye for ever. (POE, 1843, p. 01)<sup>24</sup>

Observemos como os narradores procuram justificar-se como vítimas de ‘situações externas. O fazendeiro Wilfred narra como quem diz ‘se Arlette não tivesse sido tão irredutível, não teria despertado o Homem Conivente, não teria sido morta e não teria causado a minha perdição’; em *O Gato Preto*, se não fosse os efeitos do alcoolismo somados a ideia quase supersticiosa em relação a Plutão, o narrador jamais teria sido desviado de seu caráter tão pacífico, de igual maneira, em *O Coração Delator*, se não fosse a ojeriza causada pelo olho do idoso, o crime nunca teria sido consumado. Nos três casos, há não apenas uma busca pela compreensão do receptor em relação a “motivação” mas sim, e sobretudo, uma tentativa derradeira de livrar-se do peso da culpa: eu nunca teria feito o que fiz se não fosse pelo outro.

Segundo Aristóteles,

As paixões [ta pathē] são todas as afecções que causam mudança [metaballoutēs] nos seres humanos e introduzem alterações nos seus julgamentos na medida em que comportam dor e prazer, como a cólera, a piedade [eleos], o temor [phobos] e outras paixões semelhantes, assim como as suas contrárias. (ARISTÓTELES, 1378 p.19-22)

Mesmo admitindo a força que a reação emocional possa ter sobre o juízo de alguém, o filósofo observa que há um traço de racionalidade na emotividade que o orador deve conhecer ao tecer seu discurso, o que nos leva a relacionar à aparente lucidez e à organização da narração feita por Wilfred James – bem como os narradores de *O Gato Preto* e *O Coração Delator*. Muito embora reconheçamos as manifestações da loucura à medida que o conto avança, observamos o quão organizado e astuto é o fazendeiro e como realiza a narração de forma planejada uma vez que sua intenção é estabelecer certa proximidade com o leitor. Não custa assinalar aqui, que nos referimos ao narrador-personagem, porém, na verdade, a ideia diz respeito à escrita narrativa planejada de uma dada maneira pelos autores – King e Poe – para

<sup>24</sup> E agora estava eu de fato desgraçado para além da desgraça da mera Humanidade. E *um animal bruto* – cujo irmão eu havia vergonhosamente destruído – *um animal bruto* trazia para mim – para mim, um homem criado à imagem do Deus Maior – tanto infortúnio insustentável! Ai de mim! Nem de dia, nem de noite, conseguia eu encontrar mais bênção do repouso! Durante o dia, a criatura não me deixava sozinho um minuto e, durante a noite, eu acordava sobressaltado de hora em hora, com sonhos de indizível medo, para encontrar o hálito quente *da coisa* no meu rosto, e o seu vasto peso – um pesadelo encarnado que eu não conseguia dissipar – pousado eternamente sobre o meu *coração*! (POE, 2015, p. 52)

É impossível dizer como, pela primeira vez, a ideia entrou no meu cérebro; mas, uma vez concebida, ela me assombrava dia e noite. Motivo, não havia. Paixão, não havia. Eu gostava do velho. Ele nunca me fizera mal. Nunca me ofendera. Seu ouro, eu não desejava. Creio que foi o seu olho! Sim, foi isso! Um de seus olhos parecia o de um abutre — um olho azul pálido, com uma película que o recobria. Quando ele pousava em mim, meu sangue gelava; e então aos poucos — muito gradualmente, eu decidi tirar a vida do velho e assim libertar-me do olho para sempre. (POE, 2015, p. 31-32)

que os discursos confessionais realizados pelos narradores dos contos em análise sejam convincentes. Aristóteles considera a retórica uma *techne* (assim como Górgias) o que indica que esta atividade do orador apresenta racionalidade, mesmo não sendo de mesma natureza da racionalidade que a episteme pretende expressar. Em Aristóteles a retórica é uma verdadeira arte da linguagem. Na análise de Retórica II, o *pathos* da alma exprime o efeito agradável ou desagradável que o mundo exterior provoca em nós; por meio dele os sentidos e a imaginação (*phantasia*) suscitam certa reação emotiva, que não é a mesma das sensações e dos impulsos corporais. E por provocarem perturbações, podem modificar os juízos, elemento que mais interessa ao orador. No caso das sensações e dos impulsos corporais, podemos até explicar por que os possuímos – se sentimos fome, sede, etc. –, mas tais sensações não são explicadas como a paixão, pois esta envolve uma avaliação de certa situação por parte de quem a sente, mesmo que esta avaliação esteja equivocada.

Devemos ainda lembrar que a conexão entre paixão e cognição já era reconhecida pelos antecessores de Aristóteles. Platão no *Filebo*, por exemplo, reconheceu haver uma forte ligação entre a paixão e a cognição, mas, apesar disso, ele não esclareceu o tipo de relação que ambas tinham, e isso é o que Aristóteles fará. Ainda de acordo com Fortenbaugh, o *Filebo* não tinha tornado precisa a relação entre cognição e paixão, mas enfatizado que havia aí uma forte conexão. Em um dos textos aristotélicos do *Órganon*<sup>25</sup> (2016), os *Tópicos*<sup>26</sup> (2016), Aristóteles já havia considerado que a reação emocional implica a cognição:

[...] se julga geralmente que tanto a dor quanto a crença de desprezo são predicados da cólera na categoria de essência (o que é), pois o homem irado ao mesmo tempo experimenta dor e se julga menosprezado (tanto experimenta sofrimento quanto acredita ser objeto de desprezo) (ARISTÓTELES, 2016, p. 00)

Aristóteles entende que o objetivo do orador é persuadir o público e, para tanto, ele deve apresentar enunciados persuasivos ou provas aos ouvintes, esperando fazê-los aderir ao seu discurso. Porém, o domínio da demonstração discursiva não é suficiente para a persuasão; é necessário, segundo Aristóteles, que o orador inspire confiança nos ouvintes por meio de sua postura, além de bem observar as propensões daqueles a quem se dirige para, daí, utilizar-se do aspecto emotivo.

<sup>25</sup> *Órganon* é o nome tradicionalmente dado ao conjunto das obras sobre lógica de Aristóteles. Significa "instrumento" ou "ferramenta" porque os peripatéticos consideravam que a lógica era um instrumento da filosofia e, a partir daí, passaram a designar o conjunto de textos de Aristóteles a esse respeito.

<sup>26</sup> *Tópicos* é um dos seis trabalhos de Aristóteles coletivamente conhecidos como *Órganon*. Trata-se de um discurso dialético da filosofia aristotélica refletindo sobre vários pontos argumentativos e constituem o tratado de aristóteles sobre a arte dialética – a invenção e descoberta de argumentos em que as proposições se apoiam em opiniões comuns. Os tópicos são “lugares” de onde tais argumentos podem ser descobertos ou inventados.

Vejam, por exemplo que, os narradores dos respectivos contos analisados tentam transmitir lucidez e linearidade ao falar dos acontecimentos; e vão além, são capazes de tecer reflexões a respeito de seus estilos de vida e de como possíveis mudanças comportamentais tiveram início e acabaram por transformar o indivíduo em uma versão até então “inexistente” – ou de existência negada. Uma vez que sendo encurralados entre horror e loucura e sendo seus próprios algozes na invisível lei do retorno, desempenham ainda, como primeira e última função, o papel de advogados de defesa, esperando, em vão, absolvição externa.

Portanto, a persuasão se faz por meio de argumentos, por meio da atitude do orador diante de quem pretende persuadir, e por meio da capacidade que o orador deve ter para suscitar emoções nos ouvintes, e isso porque a postura de quem julga deve estar ao lado da postura do orador. Enquanto o *logos* produz no ouvinte uma convicção de verdade através de seu bom ordenamento, as provas pelo *ethos* do orador e pelo *pathos* do auditório levam à mesma convicção não apenas pelo discurso; elas apresentam o orador como digno de crédito, assim como possibilitam estados emocionais favoráveis ao seu discurso. Essa oratória persuasiva é também utilizada por Wilfred James em relação ao seu filho Henry. Era preciso muito mais que convencimento para colocar um filho contra a própria mãe; era preciso pintar-lhe cenários favoráveis, tornar maleável a moralidade e a religiosidade que aflorava no jovem, era preciso apresentar – ainda que por ópticas distorcidas – como o crime traria benefícios, sobretudo, para a vítima.

Para então despertar a resposta emocional pretendida, é preciso entender como as pessoas são afetadas pelas paixões. Quanto a isto, Aristóteles nos diz que três fatores devem ser observados: a) a condição na qual a pessoa se encontra; b) por quem, ou contra quem ela sente a emoção (o que indica o objeto desta); c) e os motivos que despertam tal sentimento. Já dissemos que Aristóteles, assim como outros antes dele, observou que as *pathe* afetam o julgamento; ao destacar os três fatores elencados, o filósofo evidencia como as opiniões que alguém possui explicam e justificam sua reação emotiva. Ao destacar o objeto (*tisin*) da paixão e os motivos (*epy poiols*), Aristóteles associa fortemente a cognição e a paixão, porque as opiniões, ou o que pensa a pessoa, apresentam os objetos e explicam os motivos das reações emocionais. Se fossem simples sensações, as paixões não seriam passíveis de apresentar seus objetos e seus motivos. Elas podem até apresentar algum tipo de reação no corpo, como as sensações, mas, como consideramos, dizem respeito aos estados de alma e, portanto, além de reações físicas, as paixões apresentam motivos e objetos que as provocaram, o que é de ordem psicológica.



Em vez de ver as paixões simplesmente como sentimentos que impelem alguém a se comportar de certa maneira, Aristóteles inclui a possibilidade de conhecermos e entendermos o estado emocional da pessoa. Ao se saber o porquê da paixão, temos a indicação daquilo que foi essencial para a reação emocional, como também temos a causa de tipo eficiente. Nos *Segundos Analíticos e na Metafísica*, Aristóteles entendeu que questões de essência e questões de causa são uma e a mesma coisa, e ilustrou este princípio parcialmente pela referência ao exemplo do eclipse da lua. Aristóteles define um eclipse da lua como a privação de luz por causa da obstrução da terra, e tal obstrução tanto é essencial ao eclipse, para ele ser o que é, quanto é a causa eficiente deste, isto é, explica o seu porquê. A causa eficiente de um eclipse está incluída, portanto, na definição de sua essência. Quando procuramos a causa da reação emocional temos algo similar à descrição do eclipse. O aspecto cognitivo de um estado emotivo apresenta tanto a essência desse estado como a causa eficiente dele e, portanto, é mencionada na definição da paixão e nos explica o porquê de tal reação. Na reação emotiva, deve-se observar qual pensamento ou qual crença levou alguém a reagir de determinada maneira. Aristóteles entende que alguns tipos de cognição tanto são essenciais quanto são causa eficiente da reação e, por isso, em cada paixão analisada, ele aponta aqueles mesmos três fatores anteriormente citados. Recordemo-los: a disposição da pessoa, por quem ela sente tal paixão – o que indica seu objeto –, e os motivos dessa. Podemos exemplificar isso tomando a primeira das paixões examinadas na *Retórica*, a cólera (*orge*), que é definida da seguinte forma na obra em questão: Seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de [dor], de vingar-se ostensivamente devido a algum desprezo manifestado contra nós, ou contra pessoas da nossa convivência, sem haver razão para isso.

O pensamento de desprezo é essencial para provocar essa paixão: um homem sente cólera por um desrespeito, mesmo que seja insignificante, o que, no caso do conto *1922*, poderia ser caracterizado pela atitude de Arlette ao expressar um desejo de autonomia uma vez que seus planos não coincidiam com os planos do marido. Para Wilfred, o divórcio e a venda da herança que pertencia a esposa não era uma simples questão de dissolução conjugal envolvendo 100 acres de terra e quem usufruiria da venda do terreno, envolvia também a dissolução de sua identidade como figura maior dentro de sua trajetória de vida como indivíduo e fazendeiro. Não nos esqueçamos que Wilfred chegou a sugerir que a esposa voltasse para a casa dos pais e lhe vendesse as terras a prestação; por esse princípio, podemos inferir que o apego aos 100 acres estava diretamente relacionado a identidade do personagem – perder aquela porção de terra não o deixaria desprovido de recursos financeiros e tampouco lhe tiraria a moradia que já possuía, porém o tornaria menor – em termo de posses – com menos hectares, com resultados menores, com coisas a menos, menos ganhos e, seguindo esse pensamento, Wilfred opta pelo crime.

O menosprezo apresentado por alguém cuja opinião é tida como importante por quem fica colérico explica a razão pela qual ele sente raiva, indica o porquê da paixão, já que sentir-se desprezado é, para Aristóteles, tanto essencial a cólera quanto a causa eficiente dela. Quando Arlette considera a venda, o divórcio, a vida na cidade e, por último, a permanência do único filho ao lado do pai mesmo que ela fique sozinha, e o ímpeto raivoso com o qual chega a essa conclusão, soa a Wilfred – ainda que este não verbalize ou reflita a respeito – como um ato de desvalorização ao marido. Três coisas interessavam a Arlette, vender as terras que lhe foram deixadas de herança, mudar-se para a cidade e levar consigo o filho, porém, se só as duas primeiras coisas fossem (remotamente) possíveis, ela se daria por satisfeita. A ausência de qualquer demonstração de apego ao marido – e eventualmente ao filho – adquire, supostamente, aspecto de ultraje.

Arlette, apresentada pela ótica do marido era a esposa impaciente e até certo ponto mal agradecida que, ao considerar sua noção do que seria *justo* em relação a sua herança e aos longos anos dedicados a vida doméstica e matrimonial não vê incongruência nenhuma em seguir uma vida autônoma, com trabalho, ganhos e uma rotina só dela. Um homem colérico pode entender que foi menosprezado em uma situação particular, mas se julgar que se enganou quanto ao insulto que pensa ter sofrido, pode modificar seu julgamento e sua cólera será abrandada – o que não chega a ocorrer em 1922 e quando, finalmente, Wilfred James percebe que não havia outra saída para a contenda, esta conclusão é alcançada muito mais por medo, culpa e desespero do que por consideração lógica dos fatos. Se tantos acontecimentos trágicos, medonhos e duvidosos não o tivessem acompanhado, não há garantias de que, sozinho, alcançaria e compreenderia a dimensão de seu erro.

Segundo Aristóteles (1378 a19-24), caso o orador precise suscitar a cólera em seus ouvintes, ele deve demonstrar que alguém agiu de forma insultante, despertando tal paixão em quem o ouve. Já para obter o inverso, abrandar a cólera da plateia, a argumentação deve mostrar que o ultraje não ocorreu assim o público ao qual o orador se dirige passará da cólera à calma: ao demonstrar que nada insultante ocorreu, o orador abrandará a cólera e, ao demonstrar que o réu é uma vítima inocente, excita a piedade (*eleos*). Destarte, de novo, retomemos como ao princípio do conto Wilfred afirma que não teve escolha a não ser considerar a morte da esposa como única saída “Você entende o meu problema? Não percebe a sinuca em que ela me deixou? Posso contar pelo menos com um pouco da sua compreensão?” (KING, 2015, p. 13). Vejamos o que diz Martha Nussbaum a respeito desse tratamento aristotélico do *pathos*:

Um emoção aristotélica típica é definida como a combinação de um sentimento de prazer ou dor com um tipo particular de crença sobre o mundo. A fúria [cólera, orge],

por exemplo, é a combinação de um sentimento doloroso com a crença de ter sofrido uma injustiça. O sentimento e a crença não estão apenas incidentalmente ligados: a crença é o fundamento do sentimento. Se o agente a descobrisse falsa o sentimento não persistiria; ou, se persistisse, não seria mais como um componente daquela emoção. Se descobro que um menosprezo imaginado em verdade não ocorreu, posso esperar que meus dolorosos sentimentos de fúria se desvançam; se permanecer alguma irritação, hei de considerá-la como irritação ou como um resíduo de excitação irracional, não como fúria. É parte dessa concepção a ideia de que as emoções devem ser avaliadas como racionais ou irracionais, ‘verdadeiras’ ou ‘falsas’, dependendo da natureza das crenças que as fundamentam. Se minha fúria se baseia numa crença falsa, adotada com precipitação, de que cometeram uma injustiça contra mim, ela pode ser criticada tanto como irracional quanto como “falsa.” (NUSSBAUM, 2009, p. 336)

Observemos que a cólera (*orge*) envolve tanto dor (*lype*) como prazer (*hedone*): este reside na esperança de vingar-se daquele que provocou tal paixão; mas tal desejo de vingança pode ser doloroso, pois quando invocado recorda o motivo da vingança, isto é, aquilo que causou a cólera e tal recordação pode provocar sofrimento. O que seria a raiz do declínio de Wilfred. Uma vez cometido o crime, este não se findava na ocultação das evidências e mesmo com as coincidências que vieram a inocentá-lo posteriormente, era impossível deixar de lado o ato cometido uma vez que todos os acontecimentos cotidianos, desde a fuga do filho, a perda da fazenda, a mudança de Wilfred para a cidade – atitude a qual se opôs fortemente – e, claro, a figura dos ratos faziam-no lembrar. A recordação de seu ato o seguia rotineiramente e muito embora seja fácil acreditar, pelo tom narrativo que Wilfred mantinha uma postura de revolta e agressividade, este seria também um meio de manifestar o sofrimento de um homem em agonia, atormentado pela memória, visões e consequências de suas escolhas.

No capítulo V do livro II de *Retórica*, Aristóteles reflete sobre o temor e a confiança. Inicia com duas perguntas relevantes: “Quais as causas do medo? Quem tememos e em que estado de espírito sentimos medo?”. Na visão aristotélica, o medo consiste “numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso” (*Retórica*, II, V, 1). Assim sendo, quando, durante a narrativa, Wilfred chega a “desejar” que Henry desista de ajudá-lo o que teria impacto diretamente na decisão do fazendeiro podendo inclusive fazê-lo desistir, podemos compreender esse momento como insegurança e não necessariamente como medo. Embora a ameaça seja real – tanto de uma péssima execução do ato como de ser descoberto, julgado, condenado e perder tudo pelo qual, em vão, cometera o crime (o que de fato chega a ocorrer, porém por outras vias) – essa fragilidade que o faz desejar um acontecimento desencorajador advém de inquietações relacionadas a questões do julgamento civil e da fragilidade de sua condição humana. Ainda que Wilfred se apresentasse como um homem rústico, ainda assim, incerteza, insegurança, dúvida e receio eram características inerentes a sua condição humana. O medo enquanto “perturbação causada pela

representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso” faz-se presente semanas após o crime cometido – levemos em consideração que a presença de representantes da polícia e de advogados não possuíam grande efeito intimidador sobre Wilfred. O medo manifesta-se com força quando têm início o declínio gradual da vida e das posses do fazendeiro o que este compreende como uma resposta vingativa ao crime cometido comandado, de algum modo, pela esposa que se recusa a encontrar a paz. É interessante apontar como alguns desses castigos têm origens explicáveis tais como: a crise financeira que atingiu o país como um todo (1922 é ambientado no cenário da Grande Depressão Americana), o desmoronamento do teto da casa e do celeiro (deteriorados devido a anos de negligência e falta de manutenção) a presença dos roedores (muito comuns em porões e sótãos) a sucessão das estações do ano... entretanto, é o modo como estes acontecimentos se sucedem e a forma como são narrados os responsáveis por criar um ambiente propício para o sentimento de ‘perseguição’ vivenciado por Wilfred e a instalação de uma aura de medo, um mal presságio anunciado nas mudanças climáticas, nas dificuldades seguidas e nas perdas em sequência.

Dois termos chamam a atenção: o medo e “a representação” e ocorre quando um mal muito próximo pode nos causar magoas profundas e destruição e, por isso, como afirma o filósofo, não nos amedrontamos diante de qualquer “mal”. Como humanos representamos bem essa inquietação da alma e ela nos faz temer “as pessoas capazes de causar dano; os males de que somos ameaçados, as circunstâncias a que nos julgamos expostos.” (*Retórica*, II, V, 110). A ameaça, pois, é fator intrínseco ao nascimento do medo que, por sua vez, causa tristeza e dor. Autoridades locais não eram consideradas ameaças aos olhos de Wilfred pois eram figuras previsíveis e desatentas que deixaram muitos detalhes passarem despercebidos e, pelas pontas soltas deixadas no conto, não realizaram um trabalho investigativo de fato. Em contrapartida, quando os ratos começam a surgir e, em seguida, diante das ambíguas aparições de Arlette, Wilfred vê-se diante de uma “real” ameaça. Causa-lhe desconforto e medo o que as criaturas que transcendem o mundo tal qual o conhecemos são capazes de fazer; alvoroça-se com a possibilidade de um ‘acerto de contas’ vindo de outro mundo.

Dando continuidade, na segunda pergunta mencionada, Aristóteles responde que devemos temer os injustos, pois agem deliberadamente, assim como os que sabem nossos segredos, os que se julgam injustiçados, nossos inimigos e adversários podem querer vingar-se. Observemos que a palavra *justiça* aparece em destaque diversas vezes ao longo do conto. A noção do que é justo carrega não apenas a definição do conceito em si mas também toda uma carga de significação pessoal e todo um contexto social e cultural atrelado a cada um dos

personagens. Arlette considerava como justo fazer valer sua vontade de seguir novos caminhos uma vez que o matrimônio já vinha se arrastando como peso há muitos anos...

Num outro plano, afirma que são temíveis todas as coisas que acontecem ou estão para acontecer aos outros. Por mais que sejamos racionais, vemos o mundo apaixonadamente e, por isso, a despeito dos discursos do mundo, acionamos em nós um medo primitivo, que pode ser considerado como categoria ontológica e psicológica do ser humano. E esse medo que se encontra na *essentia*, produto da figuração que fazemos do mundo, que faz nosso corpo dar sinais claros de alteração nervosa, menos ou mais intensa, de acordo com os contornos criativos de nossa mente. O que nos recorda a presença dos ratos como roedores psicológicos, símbolos da culpa consumidora que se espalhava como veneno pela consciência de Wilfred. Obviamente, a visão dos roedores dentro do poço e tomar conhecimentos de seus atos foi a matéria-prima utilizada pela mente para espelhar o desconforto e até mesmo certo grau de trauma. Poderíamos questionar se o elemento simbólico seria o mesmo, caso as visões no poço fossem distintas – talvez não fosse –. Porém, atentemos para o fato de que a perturbação culposa encontraria algum outro mecanismo para se manifestar na mente do fazendeiro. Para ver isto basta retomar a cena final, na qual o protagonista se vê atacado por dezenas de ratos quando, na realidade, encontra-se só e mutilando a si próprio. Esse medo primeiro, que nos põe na face do abismo – simplesmente é. E não deixa dúvidas quanto a sua existência. Não se contrapõe a bravura, não se deixa abalar pelos ditames sociais que o categorizam como a antítese da coragem e encaminham toda a educação para o enfrentamento. Esse medo inominável não nos oferece a lógica do preferível, do aceitável, do razoável. Simplesmente refuta o que há de sábio em nós e se aninha, como um feitor autoritário, dentro do involucro que chamamos de corpo.

Para estancar esse medo, a mediania possível é a esperança, pois o temor, por mais terrível que seja, admite, em situações aflitivas, possibilidades de ponderação esperançosa de sucesso, como afirma Aristóteles (*Retórica*, II, V), ao pensar sobre os efeitos do medo em nós: tememos, necessariamente, quando nos sentimos expostos, mas, ressalta: para que sintamos temor é preciso que subsista em nós alguma esperança de nos safarmos da ameaça que causa inquietação e preocupação, uma vez que em situações desesperadoras não deliberamos. Essa esperança, dentro do conto *1922*, pode ser compreendida como a tentativa derradeira de livrar-se da provável ameaça. Diante da iminência de um acerto de contas com as criaturas que ‘representavam’ a falecida Arlette, Wilfred se valia da ideia do suicídio, uma vez que, ao se imaginar como seu próprio carrasco, estaria ele não apenas dando fim à agonia como também fugiria de uma expurgação mais cruel. Veja como Wilfred escreve a carta e afirma que a arma está a seu lado, carregada, e pronta para uso. O suicídio, por mais que representasse um fim,

era uma rota de fuga alternativa – o que quer que o esperasse do lado de lá, qualquer que fosse o sofrimento eterno e infernal, ele o alcançaria por meios próprios numa entrega total e irremediável ao desespero extremado.

Se, naturalmente, sentimos medo, há, por outro lado, formas de agir, pela aparência, no âmago das pessoas por meio de artifícios. Aristóteles, ainda no livro V, nos fala de uma categoria de medo que se ampara nos intrincados caminhos do discurso para consolidar, de fora para dentro do homem, uma postura amedrontada diante do existir. O propósito de discursos dessa natureza é, de modo poderoso e rapidíssimo, suspender, desarmar e desorientar a razão. Emoldura-se como um medo ousado, que, como *pathos*, retira de nós o crivo do ridículo, exacerba a inibição, afugenta a naturalidade e, sem antídoto imediato, instaura o horror. Nunca está no que conhecemos por zona de conforto e sempre atua nas entranhas humanas. O medo, então, escolhe o auditório e conduz decisões históricas, cria modelos, valores e, quando certo, consegue convulsionar os afetos. Mostra-se nitidamente quando se vale da retórica para provocar o “encontro entre os homens e a linguagem na exposição das suas diferenças e das suas identidades” (MEYER, 1994, p. 41).

O temor retórico atua nas diferenças. Deliberado, trabalha persuasivamente em graus diversos nos movimentos da alma e revela-se como fenômeno que cria arestas tão intensas, traduzidas nas virtudes ou nas limitações do verbal, em gradações que podem ir de uma contornável ansiedade até graus insuportáveis de temor, considerados modernamente como patológicos. Nesse sentido, o medo que vem de fora e mesmo “a hora do corvo bicando em nós”, o momento em que a razão se vê desarmada e frágil. Em nossos dias, Zygmunt Bauman (1998), numa tentativa de traduzi-lo em palavras, conceitua-o como o nome que atribuímos as nossas dúvidas, a nossa falta de compreensão da ameaça que nos atinge e do que deve ser tomado em relação a ela, para fazê-la parar ou enfrentá-la. O conceito de Bauman, como vemos, justifica-se em termos cognitivos, embora, como Freud (1986), procure deixar claro que se enraíza no inconsciente e não em formas racionais de ação.

Dentre todas as paixões, o medo quase inescandível que oferece várias facetas dignas de estudo, assim como seu oposto mais comum, a coragem que, quando vista sob um ângulo positivo ou aparentemente neutro, se traduz em vocábulos como confiança, determinação, audácia, firmeza, força, tenacidade, termos que procuram ressaltar a hombridade, a grandeza, o brio e a dignidade. Quando, porém, o orador imprime aspectos negativos do comportamento humano a um outro ser no ato retórico, a coragem se revela bem menos agradável em vocábulos como atrevimento, descaramento, insolência, petulância, desfaçatez, ousadia e desplante – e,

no caso do conto *1922*, é preciso alta dose de ousadia, atrevimento e muita coragem para executar o plano idealizado por Wilfred.

Outro ponto a ser observado tanto em *1922* quanto em *O Gato Preto* e *O Coração Delator* é a presunção dos respectivos protagonistas. Há, por parte dos narradores, uma confiança em seus potenciais dissimuladores e manipuladores e uma crença quase inabalável em suas engenhosidades. Não apenas acreditam que são pessoas acima de quaisquer suspeitas como chegam a conduzir as figuras da lei pelo cenário do crime numa silenciosa demonstração de escárnio e superioridade:

The second and the third day passed, and still my tormentor came not. Once again I breathed as a free man. The monster, in terror, had fled the premises for ever! I should behold it no more! My happiness was supreme! The guilt of my dark deed disturbed me but little. Some few inquiries had been made, but these had been readily answered. Even a search had been instituted — but of course nothing was to be discovered. I looked upon my future felicity as secured. Upon the fourth day of the assassination, a party of the police came, very unexpectedly, into the house, and proceeded again to make rigorous investigation of the premises. Secure, however, in the inscrutability of my place of concealment, I felt no embarrassment whatever. The officers bade me accompany them in their search. They left no nook or corner unexplored. At length, for the third or fourth time, they descended into the cellar. I quivered not in a muscle. My heart beat calmly as that of one who slumbers in innocence. I walked the cellar from end to end. I folded my arms upon my bosom, and roamed easily to and fro. The police were thoroughly satisfied and prepared to depart. The glee at my heart was too strong to be restrained. I burned to say if but one word, by way of triumph, and to render doubly sure their assurance of my guiltlessness <sup>27</sup> (POE, 1843, p. 00 )

When I had made an end of these labors, it was four o'clock — still dark as midnight. As the bell sounded the hour, there came a knocking at the street door. I went down to open it with a light heart, — for what had I now to fear? There entered three men, who introduced themselves, with perfect suavity, as officers of the police. A shriek had been heard by a neighbor during the night; suspicion of foul play had been aroused; information had been lodged at the police office, and they (the officers) had been deputed to search the premises. I smiled,—for what had I to fear? I bade the gentlemen welcome. The shriek, I said, was my own in a dream. The old man, I mentioned, was absent in the country. I took my visitors all over the house. I bade them search — search well. I led them, at length, to his chamber. I showed them his treasures, secure, undisturbed. In the enthusiasm of my confidence, I brought chairs into the room, and desired them here to rest from their fatigues, while I myself, in the wild audacity of my perfect triumph, placed my own seat upon the very spot beneath which reposed the corpse of the victim. The officers were satisfied. My manner had convinced them.

---

<sup>27</sup> O segundo e o terceiro dias se passaram, e, no entanto, o meu algoz não apareceu. Mais uma vez, respirei como um homem livre. O monstro, aterrorizado, havia fugido para sempre! Não precisaria vê-lo nunca mais! Minha felicidade era completa! A culpa pelo ato vil pouco me perturbava. Algumas perguntas haviam sido feitas, mas foram prontamente respondidas. Até mesmo uma busca havia sido realizada – mas, claro, nada havia a descobrir. Considerei minha futura felicidade assegurada. No quarto dia depois do assassinato, um grupo de policiais veio, muito inesperadamente, à minha casa e novamente pôs-se a fazer uma rigorosa investigação do local. Seguro, entretanto, da inescrutabilidade do meu esconderijo, não senti qualquer embaraço. Os policiais solicitaram que eu os acompanhasse na busca. Não deixaram um canto ou recanto sem explorar. Por fim, pela terceira ou quarta vez, desceram até o porão. Não movi um músculo sequer. Meu coração batia calmamente como o de alguém que dorme na inocência. Caminhei pelo do porão de ponta a ponta. Cruzei os braços sobre o peito e andei calmamente por ali. Os policiais estavam completamente satisfeitos e se preparavam para partir. A alegria em meu coração era intensa demais para ser contida. Eu ansiava por dizer uma palavra que fosse, como forma de triunfo, e para redobrar a certeza deles da minha inocência.(POE, 2015, p. 55-56)

I was singularly at ease. They sat, and while I answered cheerily, they chatted of familiar things. But, ere long, I felt myself getting pale and wished them gone. (POE, 1843, p. 03-04)<sup>28</sup>

Wilfred James é ainda mais astuto e presunçoso. O cuidado com que toma suas decisões não é apenas com o objetivo de escapar da investigação policial, mas também para garantir que nada seja descoberto nunca (e se considerarmos o final da narrativa que será discutido posteriormente, ao menos da justiça física e terrena Wilfred escapou). Vejamos com que presunção Wilfred decide o que fazer em relação ao poço no qual ocultou o cadáver da esposa:

“Not tomorrow”, I said, “The day after.”  
 “Poppa, *why?*”  
 “Because the High Sheriff will be out here, and Sheriff Jones is old but not stupid. A filled-in well might make him suspicious about why it got filled in, so recent and all. But one that’s still being filled in... and for a good reason...”  
 “What reason? Tell me!”  
 “Soon,” I said. “Soon.”<sup>29</sup> (KING, 2010, p. 38)

A seu modo, cada um acredita que aparentar calma, ter respostas prontas e satisfatórias, conduzir as buscas e mostra-se indiferente às suspeitas são características muito eficazes para ludibriar os agentes da lei, dando a entender, dessa forma, que as pessoas encarregadas por fazer buscas não se aprofundam tanto em seus trabalhos e ao menor sinal de normalidade, cessam seus esforços investigativos. E vai além, nos três contos analisados os protagonistas se permitem observar a cena “de fora”, imaginando o que seria satisfatório ou não, suspeito ou não, aos olhos de terceiros e fazem um esforço não apenas para estarem acima de quaisquer suspeitas e encobrirem seus atos mas também como meio de afirmar certa superioridade em

<sup>28</sup> Quando pus fim a esse trabalho, eram quatro horas — ainda escuro como à meia-noite. Quando o sino tocou, houve uma batida na porta da rua. Desci para abri-la com o coração leve — pois o que teria *agora* a temer? Entraram três homens, que se apresentaram, com perfeita cortesia, como agentes da polícia. Um grito fora escutado por um vizinho durante a noite; suspeitas de um delito haviam sido levantadas; informações haviam chegado ao distrito de polícia e eles (os agentes), haviam sido designados para fazer uma busca na casa. Eu sorri — pois *o que* tinha a temer? Dei as boas-vindas aos cavalheiros. O grito, disse, havia sido meu próprio enquanto sonhava. O velho, mencionei, estava ausente em viagem ao interior. Levei meus visitantes por toda a casa, convidei-os a inspecionar — a inspecionar bem. Conduzi-os, finalmente, ao quarto *dele*. Mostrei-lhes os tesouros, seguros, intocados. No entusiasmo da minha confiança, trouxe algumas cadeiras até o quarto e sugeri que aí repousassem de seu cansaço, enquanto eu próprio, na audácia impetuosa de meu triunfo perfeito, colocava minha própria cadeira no lugar exato sob o qual repousava o cadáver da vítima. Os policiais estavam satisfeitos. Minhas atitudes os havia convencido. Eu estava excepcionalmente à vontade. Eles permaneciam sentados e, enquanto eu respondia alegremente, conversaram sobre coisas coloquiais. (POE, 2015, p. 37-38)

<sup>29</sup> – Amanhã não – falei. - Depois de amanhã.

– Por *quê*, pai?

– Porque o xerife nos fará uma visita em breve, e o xerife Jones pode ser velho, mas não é estúpido. Um poço cheio de terra pode fazê-lo desconfiar da razão para ele ter sido preenchido, ainda por cima tão recentemente e tudo mais. Mas em um que ainda estamos colocando terra... e por um bom motivo...

– Que motivo? Diz!

– Em breve – falei. - Em breve. (KING, 2015, p. 49).



relação aos demais. Nos três casos antecipa-se a chegada dos investigadores, o que estes, provavelmente, pediriam para ver, a condução pelos cômodos, a escolha de palavras certas conforme os questionamentos que já esperavam ouvir.

Aristóteles compreendia que o desejo faz parte da natureza humana e está parcialmente sob o nosso poder, podendo ora permitir o domínio da razão, ora contrariá-la. Isso significa que o desejo é educável e, inclusive, deve ser controlado para que o homem possa desempenhar, de modo perfeito, sua natureza. Ainda segundo o filósofo, o desejo pode ser classificado em três categorias: querer, apetite e impulso. O objeto do apetite seria uma atividade prazerosa. Trata-se de um desejo compartilhado também com os animais, visto que o animal tem sensação de prazer e dor e isto já é suficiente para circunscrever em sua natureza o desejo pelo prazer: “os animais possuem ao menos um sentido: o tato. E, por haver percepção, há prazer e dor, bem como o prazeroso e o doloroso. Como há tais coisas, há também apetite, pois ele é o desejo pelo prazeroso” (DA II 3: 414a33-b6). O querer seria, pois, um tipo de desejo que tem como objeto um bem ou um fim concebido pela razão. É na *Ética Nicomaqueia III* que Aristóteles define o querer como: “um desejo pelo fim” (EN,1113a15-b2). O filósofo defende que há tanto o bem absoluto quanto há o bem fenomênico. A coincidência entre o que parece ser bom e o que é de fato bom ocorre quando a apreensão é correta, como no caso do virtuoso (EN, 1113a24-b1). O objeto do querer é sempre o que parece ser bom, e o que parece ser bom (ou o bem fenomênico) pode ou não coincidir com o que é verdadeiramente bom (ou o bem em absoluto). Esta coincidência ocorre no caso do virtuoso, pois o bem aparente ou que o parece ser bom coincide com o que de fato é bom.

Essas diferenças de sentido podem ser compreendidas na análise de trechos da narrativa de King, especialmente quanto aos argumentos do protagonista para convencer o filho a participar do crime, isto é, a lógica argumentativa considerada entre pai e filho – Wilfred James e Henry James – no conto *1922*. Falas persuasivas tais como:

left behind, how, once in that new school, he would have to fight for a place among strangers who would laugh at him and call him a country bumpking. On the other hand, I said, if we could hold onto all the acreage, I was convinced we could pay off our not at the bank by 1925 and live happily debt-free, breathing sweet air instead of watching pig-guts float down our previously clear stream from sun-up to sun-down. (KING, 2010, p. 6)<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> [...] expliquei como, já na nova escola, ele precisaria lutar para conquistar um lugar entre estranhos que ririam dele e o chamariam de caipira. Por outro lado, continuei, se pudéssemos manter todas as terras, eu estava convencido de que poderíamos quitar nossa promissória no banco até 1925 e viveríamos felizes e livres de qualquer dívida, respirando ar puro em vez de ver tripas de porco flutuando pelo nosso rio que era limpo, do nascer ao pôr do sol. (KING, 2015, p. 14)

E continua: “If she was gone,” I said, “everything would be tehy way it was. All the arguments would cease. We could live here peacefully.<sup>31</sup> (KING, 2010, p. 07). “I explained to him that, quite the opposite of sending Arlette to Hell, we would be sending ther to Heaven.<sup>32</sup> (KING, 2010, p. 09). “A murdered man or woman dies not in God’s time but in Man’s. He ... or she... is cut short before he ... or she ... can atone for sin, and só all errors must be forgiven.<sup>33</sup> (KING, 2010, p. 09). E por fim:

“But what about us, Poppa? Wouldn’t we go to Hell?”  
 I gestured to the fields, brave with new growth. “How can you say só, when you see Heaven all around us? Yet she means to drive us away from it as surely as the angel with the flaming sword drove Adam and Eve from the Garden.”  
 “And think,” I said. “If she goes to Omaha, she’ll dig herself an even deeper pit in Sheol. If shes you, you’ll become a city boy - ”  
 “I never will!” he cried this só loudly that crows took wing from the fenceline and swirled away into the blue sky like charred papper.  
 “You’re young and you will,” I said. “You’ll forget all this... you’ll learn city ways... and begin digging your own pit.”<sup>34</sup> (KING, 2010, p. 09)

Desse modo, considerando a presença e a rendição de Henry às investidas do pai, ainda que o garoto tenha sido induzido, aliciado para a cumplicidade em um crime tão brutal, mesmo considerando o medo que se abatia sobre o jovem adolescente apavorado pela quebra de sua rotina tão estruturada – o fim de seu pequeno núcleo familiar e que lhe garantia uma zona de conforto considerável – sendo o homem responsável por si mesmo, por suas ações e decisões e dispondo do benefício da escolha para optar pelo que é moralmente bom – como bem nos explica Aristóteles – o personagem Henry, havia optado pelo que é “bom” em termos de aparência, manutenção e permanência de sua própria zona de conforto. Muito embora o próprio Wilfred venha a dizer que seu filho não possa ser responsabilizado pelo crime cometido já que fora induzido, Henry James, de fato, considerou que a morte da mãe, seria a saída. O ato vil,

<sup>31</sup>“Se ela desaparecesse, tudo voltaria a ser como antes. Todas as discussões acabariam. Poderíamos morar aqui tranquilamente.” (KING, 2015, p. 15)

<sup>32</sup>“Expliquei a ele que não mandaríamos Arlette para o inferno, muito pelo contrário: nós a mandaríamos para o paraíso.” (KING, 2015, p. 17).

<sup>33</sup>“Uma pessoa assassinada não morre no tempo de Deus, mas no tempo dos homens. Ele... ou ela... terá sua vida interrompida antes que ele... ou ela... possa expiar seus pecados, e então todos os seus erros devem ser perdoados.” (KING, 2015, p. 17)

<sup>34</sup> — Mas e a gente, pai? Não vai para o inferno?

Mostrei a ele, então, os campos à nossa frente, esplendorosos com todos aqueles milhos florescendo.

— Como você pode dizer isso, quando temos todo esse paraíso à nossa volta? E, ainda assim, ela quer nos tirar daqui como o anjo que expulsou Adão e Eva do Éden com a espada flamejante.

— E pense — continuei —, se Arlette for para Omaha, vai cavar um buraco ainda mais fundo para ela no Sheol. Se você for junto, vai se tornar um garoto da cidade...

— Nunca!

Ele gritou tão alto que os corvos saíram voando da cerca e rodopiaram para longe no céu azul, como pedaços de papel queimado.

— Você é jovem e vai, sim — continuei. — Vai se esquecer de tudo isso... vai aprender os costumes da cidade... e começar a cavar o próprio buraco. (KING, 2015, p. 17-18).

ainda que temporariamente, parecera-lhe o correto a ser feito, parecera-lhe a melhor decisão e chegou até mesmo a ser comemorada pelo garoto: “— Mamãe está no fundo do poço e eu não ligo! — cantava ele. — Mamãe está no fundo do poço e eu não ligo...” (KING, 2015, p. 26). Podemos concluir que esse querer estava em Henry James, bem como a disposição para o uso da razão, porém, fora considerado bom, naquela circunstância, ser conivente com o crime.

Dando continuidade, o impulso seria um tipo de desejo cuja natureza é de menor clareza e cujo objeto é de maior amplitude. Se o apetite é claramente o desejo pelo prazeroso e o querer pelo bem, o impulso parece se referir, sobretudo, à dor – está associado a cólera, na *Retórica* (1369a4), e ao encolerizar-se, na *Ética a Nicômaco* (1111a30-31). Citando as palavras do filósofo: “o impulso parece ouvir de certo modo à razão, mas a ouve incorretamente” (1149a26-7). O impulso ouve a razão como um funcionário que sai apressadamente antes de ter recebido a ordem inteira. E complementa:

o impulso, devido ao calor e à impetuosidade de sua natureza, embora ouça, não escuta a ordem, e se impulsiona (hormâi) para a vingança. Isso porque quando a razão (logos) ou a imaginação (phantasia) diz que um ultraje ou um desprezo foi recebido, o impulso, como que tendo raciocinado que alguém desse tipo deve ser combatido, imediatamente se manifesta. (EN, VII 6, 1149a30-6).

Assim, ao menor sinal de contrariedade, Wilfred James é instantaneamente redirecionado para o ódio gratuito e o instinto mortal de tirar a vida de outro ser humano. O impulso soterra qualquer lógica, qualquer ponderação. O desejo, de caráter impulsivo, seria, pois, o gatilho para executar uma ação e fora o que movera o fazendeiro Wilfred à prática do crime. Nos momentos que antecederam o ato vil, não havia espaço para o receio, nenhuma sombra de medo, apenas apreensão por ocultar o corpo, pressa em criar um cenário perfeito que ocultasse fatos tão horríveis e toda e qualquer emoção voltou-se unicamente para a lógica enquanto construção de um enredo que estivesse acima de qualquer suspeita.

Ainda na *Poética* de Aristóteles é elaborado um estudo sobre as paixões, ressaltando-se duas em especial: o medo e a piedade. O filósofo assegura que tememos certos males desde que percebamos que estes estão *próximos*. Assegura também que as coisas temíveis são aquelas que podem causar grandes danos e causar um temor incomensurável. Retomando aqui a narrativa apresentada em *1922*, o medo que aos poucos é sugerido e se constrói dentro do conto advém de um pavor indescritível do personagem diante do desmoronamento de sua vida e dos eventos insólitos que se seguem a noite do ocorrido. Não é um grande dano que povoa a mente culpada do narrador, mas sim o desespero pelo que se avizinha, um verdadeiro pânico pelas coisas indescritíveis que, supostamente, lhe estão sendo reservadas.

Como bem podemos observar na Poética, esse temor não se faz presente apenas durante ou depois do ato vil e esse fato é muito trabalhado por King em seu processo de escrita. O medo com o qual o autor trabalha manifesta-se na possibilidade de que alguém, em algum lugar, nesse exato momento, esteja considerando a possibilidade de violar de alguma maneira a integridade de alguém. Ou a nossa. Devemos temer quem está pronto para fazer o mal, pois aqueles que estão dispostos dessa maneira têm o poder para fazê-lo. Devemos temer a quem comete injustiças, bem como os que sofrem injustiças – pois estão prestes a se vingar. E devemos temer também os perversos e os que são dominados pelo desejo de ganho. Deve-se temer quem é incorrigível, quando está fora do alcance corrigi-lo ou quando isso é impossível. Aristóteles ressalta também que é preciso saber em que estado de ânimo estão os que temem, porque o temor acontece frente ao mal iminente. Quem não acredita que possa sofrer mal algum não teme e, nas narrativas de King, absolutamente ninguém está livre do infortúnio. Toda vida está sujeita a catástrofes e todos têm motivos para temer pois nenhuma vida é perfeitamente incrível ou estável e nada permanece em harmonia para sempre.

Necessariamente, pois, os que pensam que podem sofrer algum mal temem não só as pessoas que podem causá-lo, mas também tais males e motivos e também o momento da ocorrência. Não crêem poder sofrer nem aqueles que estão ou parecem estar em grande prosperidade, o que os torna insolentes, desdenhosos e temerários (a riqueza, a força, o grande número de amigos e o poder criam homens dessa espécie), nem os que crêem já terem sofrido todas as coisas temíveis e se tornarem indiferentes ao futuro, como os que antecipadamente recebem golpes de bastão; mas para temer é preciso guardar no íntimo alguma esperança de salvação, com respeito àquilo pelo que se luta. Eis uma prova disso: o temor nos torna aptos a deliberar; ora, ninguém delibera sobre questões sem esperança. (*RET.*, 1382b 34-5; 1383a1-7).

De modo geral, é nessa perspectiva – em relação ao medo – que Stephen King busca compor suas obras. Ao jogar com os receios mais íntimos de cada indivíduo, todo conto ou romance, seria, em certa medida, um espelho de nossos próprios temores cotidianos. Expor a fragilidade das relações e de nossa própria condição, além de nossa (in)capacidade para lidar com as paixões, é escancarar a quais circunstâncias estamos expostos e permitir o questionamento se, de fato, é só ao outro que devemos temer. E mesmo essa discussão em relação ao outro, abre novos caminhos dentro das narrativas de Stephen King. Consideremos, por exemplo, as paixões que foram comentadas anteriormente e como elas são discutidas a partir da pressuposição de que, supostamente, só poderiam manifestar-se nas pessoas. E aqui cabe iniciar uma reflexão a partir do olhar direcionado pelo autor para homens e animais dentro de suas obras, em especial, no que se refere a convivência, resposta por estímulo, manifestação das paixões e alteridade.

O livro *Escuridão Total Sem Estrelas* (2015) constrói-se sobre a premissa de que a escuridão (a cegueira de caráter que habita o homem) é a mãe de todas as maldades. Em seus domínios sombrios as regas sociais se dissolvem em um furor que desconhece limites ou índole, a mesma escuridão que protege o indivíduo cruel e mal intencionado, garante que a vítima não encontre rota de fuga. Enquanto esse universo caótico se expande e arrasta para si a humanidade, os animais ocupam os espaços do discernimento, emoções, reconhecimento e consideração.

Nas obras de Stephen King, a presença dos animais dentro das mais diversas narrativas – não como criaturas primitivas ou bestializadas, mas como personagens – desempenham papel relevante na trama. Colocados em lados opostos da balança narrativa, os animais simbolizam o estopim para que fraquezas e sentimentos ditos como essencialmente humanos se manifestem refletindo o auge do que o homem quer combater ou do que precisa ser manifestado. Na produção de King, os animais demonstram certo grau de consciência em relação ao mundo circundante e são capazes de manifestar sentimentos que se supõem exclusivamente humanos, chegando a confundir os limites entre humanidade e animalidade. Desse modo, o autor propõe uma discussão baseada nos limites do humano – especialmente nas emoções –, na profundidade e superficialidade do ser e questiona, com sutileza, no que está amparado esse distanciamento. Em *1922* vemos como, mesmo considerando o elemento fantástico, coube aos ratos representar não a vingança, mas um coro de justiça. Ocuparam os mais diversos espaços não permitindo que Wilfred desfrutasse de paz para que o crime cometido caísse em esquecimento. Essa perseguição fantasticamente arquitetada era conduzida pelas únicas testemunhas daquele acontecimento. Isso se estende a todos os animais. Eles sofrem, se lamuriam, cada qual a seu modo, mas demonstram perceber que há algo errado e muito embora não sejam capazes de explicar os porquês, sabem que há motivos para estarem assustados e temerosos.

Movidos por instinto e desprovidos de ambição, o contraste com seus cuidadores é quase intransponível. Enquanto, de um lado, as criaturas não competem por posse e expansão de seus domínios dentro do limitado círculo rural, além de nutrirem algum afeto por aquelas pessoas que se encarregavam de alimentá-los e de atender a suas enfermidades na medida do possível, do outro lado, o homem é movido por emoções e dotado de capacidades racionais. O contraste animal doméstico *versus* pessoas da família salienta que o primeiro grupo não seria voltado para a violência e também seria capaz de perceber a ausência do responsável por seus cuidados como algo ruim. Essa oposição não é apenas uma questão biológica da natureza complexa dos animais, mas também uma contrariedade a nossa própria condição.

Além de Stephen King, vários outros escritores têm explorado diferentes categorias do mundo animal, desde abordagem literária das espécies em cativeiro, até animais domésticos e

rurais, bichos de estimação, entre outros, que cada vez mais, ocupam um visível espaço em livros, telas de cinema, palcos e salas de exposição. Muitos escritores buscam, dessa forma, investigar a complexidade que os animais representam para a razão humana, buscando deles extrair, inclusive, um saber alternativo sobre o mundo e a humanidade. Outra questão que se coloca é o esforço desses escritores em compreender e expressar o “eu” dos animais não-humanos, entrar na pele deles, imaginar o que eles diriam se tivessem o domínio da linguagem humana, encarnar uma subjetividade possível desses outros, conjeturar sobre seus saberes acerca do mundo e da humanidade.

No conto *1922*, todas as vacas da fazenda receberam nomes de deusas gregas<sup>35</sup>. Eram criaturas dóceis, que parecem compreender o que era pertencer a alguém e mostravam-se solidárias, também, em seus mugidos lamuriosos para Arlette. Embora a mulher nunca participasse da ordenha ou de qualquer outra atividade relacionada ao cuidado direto com as vacas, estas partilhavam do sentimento de ter suas vidas reduzidas a funções – enquanto Arlette cumpria as atividades de dona de casa, esposa e mãe, sempre em papel de servidão (e sua importância acabava aí), as vacas também tinham suas existências limitadas a suprir as necessidades da fazenda e seus moradores. Eram criaturas exploradas e submissas, o que muito agradava Wilfred, tanto que chegara a afirmar que se a esposa fosse assim, resignada e ocupada apenas em ruminar a própria vida, ainda estaria viva: “They didn’t care; cows accept what is. If Arlette had been more like one of our bossies, I reflected, she would still be alive...”<sup>36</sup> (KING, 2010, p. 27). Ainda assim, mesmo com papéis inferiores definidos, as vacas da fazenda buscavam consolo nos carinhos do jovem Henry, do mesmo modo como a mãe, Arlette, buscava estreitar os laços com seu único filho que a cada dia tornava-se mais distante e frio. No processo hierárquico das vozes que ordenam e dos ouvidos ordenados, também se estabelece um tipo de dependência emocional, uma necessidade de ser reconhecido, valorizado, amado e ouvido. Do mesmo modo como Arlette buscava a todo custo firmar a relação mãe e filho, as vacas lançavam seus olhares lamuriosos e como que resignadas a posição que lhes fora imposta, ansiavam que o “mestre humano” não as fizesse sofrer. Arlette, ao contrário, não era dócil tampouco

---

<sup>35</sup> Simbolicamente, é interessante observar que, ao “batizar” suas vacas com nomes de deusas, o fazendeiro esperava atrair para si a prosperidade que aqueles nomes representavam e essa escolha não fora nada aleatória. Para a mitologia grega, por exemplo, Elpis é uma deusa, a personificação da esperança segundo o mito de Pandora. A vaca Elpis simbolizaria a esperança que não deveria faltar para aquela fazenda, para aquela família. Quando Wilfred decide sacrificar Elpis, somos apresentados a morte, simbólica, da esperança; era o fim de toda e qualquer boa expectativa, possibilidade de prosperidade ou de que as coisas melhorassem um dia. Se, de fato, alguma deusa olhasse por aquelas criaturas, voltaram as costas para a fazenda naquele instante e, se considerarmos o elemento fantástico, chegaram inclusive a amaldiçoar aquela terra.

<sup>36</sup> “Elas não ligavam; vacas aceitam as coisas como elas são. Refleti então que, se Arlette tivesse sido mais como uma das nossas vacas, ela ainda estaria viva...” (KING, 2015, p. 37).

“resignada na medida do possível”, dentro de um casamento motivado por uma gestação indesejada, as expectativas e visões de futuro entre marido e mulher eram muito distintas. Conduzir a vida e as decisões um dia após o outro lidando com o que o chegasse apenas quando não pudesse mais ser adiado fora uma forma de garantir o prolongamento do matrimônio por mais de uma década. Uma vez que se alcançou um impasse com partes que não pretendiam ceder, essa estrutura familiar já tão fragilizada ruiu de modo trágico. De um lado, alguém acostumado à resignação dos animais da fazenda – que aprendiam, acostumavam-se com horários e rotinas e não pediam muito em troca – e do outro lado alguém com disposição para romper aquela rotina tão tradicional.

A necessidade de subjugar o outro é construída no exercício da dominação. Para Wilfred era preciso que pessoas, no caso a esposa, se assemelhasse a um ruminante porque isso tornaria a vida do fazendeiro mais fácil. Não haveriam queixas, pedidos, lamúrias... sua voz autoritária jamais seria questionada. Submeter o outro é uma constante busca pelo silenciamento que garantiria a manutenção e permanência de uma hierarquia. Submeter revela, além da crueldade estabelecida no exercício da dominação, o medo de que, se os papéis fossem revertidos, o dominador sofresse tudo o que infligira ao dominado. Daí vem a necessidade de que, por meio da força, do medo e do silenciamento extremo, essa hierarquia não seja rompida.

O filósofo Peter Singer (2004) argumenta que o homem usa de seu estatuto de animal superior em relação aos outros animais para justificar seu poder, e a isso denomina especismo. E esse especismo, na visão de Peter Singer, não seria praticado apenas contra os animais não humanos, mas haveria também o especismo étnico e sexista. Ou seja, o branco usaria a cor de sua pele para se sobrepor ao negro, o homem faria uso do gênero masculino para garantir poder sobre a mulher, os países ricos e centrais usariam a condição socioeconômica privilegiada para explorar os países menos favorecidos, o homem branco usaria sua condição de civilizado para negar a voz do indígena.

O filósofo Montaigne, no ensaio *Apologia de Raymond Sebond* (2000), apresenta um rico estudo a respeito do animal, privilegiando em sua leitura vários aspectos do comportamento do animal humano e do animal não humano e, ao final, conclui que existem mais semelhanças que dessemelhanças entre essas duas categorias: “Há maior diferença entre um homem e outro do que entre um dado animal e o homem” (MONTAIGNE, 2000, p. 392). Apesar de racionais, somos animais autoproclamados e intitulados o topo da cadeia com base no que supostamente possuímos em comparação com as ausências nos animais não humanos. Em contrapartida, mesmo com os esforços para acentuar essas diferenças, a humanidade está cheia de pessoas que se dizem cordeiros, touros, águias..., entre outras comparações que atribuem características de

determinada espécie a criatura humana para acentuar no homem alguma condição presente no animal (como os olhos de águia, a força de um leão, a lealdade de um cão, a malícia da serpente...). O próprio Wilfred James, de 1922, teve seus momentos de semelhanças com os ratos que tanto o perseguiam.

As reflexões que se propõem ao diálogo com a questão da animalidade *versus* humanidade não fazem outra coisa senão revelar a crise por que passa o homem em todos os sentidos. Crise quanto a sua subjetividade, identidade e, por que não, quanto ao seu estatuto de humano. Como podemos entrever nas palavras de Derrida (2002, p.18-29): “Quem sou eu então? Quem é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato? [...] Completamente outro, mais outro que qualquer outro, [...] quando este me olha nu, no momento em que me apresenta a mim mesmo, de mim a ele”. A figura do rato, presente no conto, não apenas simboliza a morte e a culpa carregada por Wilfred mas, é também um passeio pelos cantos mais sujos e sombrios de nossa humanidade. Olhar o rato é olhar a si mesmo e reconhecer na simbologia do outro, nossos erros e fraquezas.

Provavelmente todos se agradariam de serem comparados a soberania do leão, a precisão da águia, a delicadeza do cisne pois, na figura dessa animalidade pressupõe-se que o homem alcançou a lapidação de suas características humanas perfeitamente fundidas a animal. Entretanto, desagrada a comparação com a cobra venenosa e traiçoeira ou com asno que nega a inteligência, talvez porque faça parte da natureza humana condenar no outro aquilo que não suportamos em nós mesmos. Ao encarar o rato, Wilfred via suas manias, seu temperamento, a sujidade de sua existência, a podridão de sua alma e coração. Em momento algum o personagem demonstrou arrependimento pelo crime. Em momento algum deu a entender que se pudesse voltar atrás, teria sido diferente. Todo desconforto demonstrado por Wilfred vinha da agonia de encarar a si mesmo na figura ojerizante do roedor cheio de vigor que era, a um só tempo, reflexo e carrasco.

Derrida em sua obra *O animal que logo sou*, reflete a partir da Bíblia, desde o Gênesis, a respeito da ordem de Deus ao recém-criado homem para que reine sobre todos os animais, dando-lhe um status superior em relação aos demais seres vivos. A animalidade, segundo essa lógica, estaria do lado oposto ao da razão. O animal, portanto, não seria capaz de racionalizar, sendo dominado pelos seus instintos. Tudo o que é selvagem e instintivo seria da ordem do animal. O que é racional, lógico, pertenceria a ordem humana. Assim, identificamos, como a narrativa apresentada em 1922 vai na contramão do postulado por Derrida. A partir de sua visão pessoal, dos estudos e da observação social, Stephen King reverte a expectativa de consciência e moral como algo inerente ao homem, para atribuí-la ao animal – no conto em



questão, aos ratos. São os ratos que, dentro da narrativa desempenham a função de consciência, indignação e, possibilitados pela abertura do fantástico, são pequenos vingadores, furiosos para reparar um crime tão brutal. São eles que fazem todo o papel de expiação dos pecados cometidos e, em certa medida, de busca e apreensão do protagonista.

A construção do discurso narrativo em *1922* está muito ligada a analogia homem/rato. Os ratos vão se construindo dentro do conto na medida em que sua figura traça o percurso do personagem rumo as consequências de seus atos. Primeiro na seleção do roedor, que, em um primeiro momento pode parecer bastante óbvio sua escolha para ilustrar o que há de pobre e miserável nas ações narradas; entretanto, é preciso considerar como Wilfred apresenta um perfil interessante e próximo ao roedor que simbolizará sua ruína interna e externa. Considerando as expressões populares que atribuem “características” comportamentais dos ratos ao ser humano, na leitura do conto somos apresentados a um Wilfred que é um verdadeiro “rato de biblioteca” e inclusive chega a trabalhar em uma – sempre atormentado pelos roedores passeando pelos exemplares. Apesar de fazendeiro rústico, estava sempre em meio aos livros e aos papéis, conhecia clássicos literários e conseguiu seu último emprego devido a sua erudição e certo grau de trapaça. Como a audição dos roedores também é aguçada para compensar sua visão menos eficaz, também Wilfred, com total perfeição e admiração, é capaz de despertar ao menor ruído e, assim como os ratos, o fazendeiro também identifica-se com o isolamento, os hábitos mais esquivos e a agilidade de suas ações.

Os roedores surgem, primeiramente, como consequência natural – atraídos pela podridão no fundo do poço. Depois passam a ocupar os espaços não permitindo que Wilfred se esqueça, nem por um segundo, do crime cometido. Em seguida, passam a acompanhar todos os passos do personagem, cercando-o e impedindo qualquer tipo de fuga. Para além dos espaços físicos, os ratos estão na mente de Wilfred, estão no medo, na angústia, nos delírios, nas alucinações. Os ratos são, nesse contexto, a projeção da culpa, roendo de dentro para fora.

Dominado por esse rato interior, símbolo da culpa que o corrói, de seus pensamentos apodrecidos, da violência gráfica causada pelo cenário de vários ratos se banquetando em um cadáver, Wilfred, em um ataque de loucura, mastiga em pedaços ínfimos os papéis nos quais escrevia sua confissão e se suicida arrancando pedaços de seu próprio corpo a dentadas. Embora a loucura, do ponto de vista da culpa, do remorso e da depressão não possam ser catalogados em animais, o comportamento dito como humano não se restringe ao homem. Guardada as devidas proporções ao elemento fantástico, Wilfred desde antes do crime que o condenou já demonstrava traços semelhantes aos roedores que mais tarde o assombrariam. A narrativa de

King nos remete para situações cotidianas nas quais são os animais que apresentam, muito mais, o sentimento de consideração, gratidão e lealdade do que os humanos.

Quando, ao longo de sua narrativa, Stephen King aborda a presença dessa animalidade, o faz com o propósito de denunciar insanidades humanas a partir da ruptura entre o que se diz como típico do humano e do animal. A maldade e loucura dos personagens, mostrada em toda a sua desumanidade, é manifestada através da figura desses animais, que surgem como a imagem representante de valores, projetam culpa, tormento e, ao mesmo tempo, espelham a personalidade dos narradores. No caso do conto *1922*, no qual o protagonista se vê “cercado” pelos ratos e como estes são, aparentemente, algozes justiceiros, é a prova máxima de que o ser animal tem a função não intencional de cutucar a irracionalidade e animalidade que o ser humano tem no seu lado obscuro e desprezível.

### 3. 2 Impulsos primitivos: O Homem Conivente em *1922*

To whom it may concern: My name is Wilfred Leland James, and this is my confession. In June of 1922 I murdered my wife, Arlette Christina Winters James, and hid her body by tugging it down an old well. My son, Henry Freeman James, aided me in this crime, although at 14 he was not responsible; I cozened him into it, playing upon his fears and beating down his quite normal objections over a period of 2 months... The issue that led to my crime and damnation was 100 acres of good land in Hemingford Home, Nebraska. It was willed to my wife by John Henry Winters, her father.<sup>37</sup> (KING, 2010, p. 3).

E é assim que a narrativa começa. *1922* é ambientado no ano que dá nome ao conto e segue a história da família James, composta pelo marido *Wilfred James*, sua esposa *Arlette James*, e seu único filho *Henry James*. No conto, Wilfred representa o narrador mais frequente no fantástico – suas considerações em primeira pessoa não nos deixam outra percepção como alternativa a não ser a dos seus próprios pensamentos e sentimentos. No princípio da narrativa, Wilfred é só mais um homem rústico – não demonstra qualquer indício de agressividade ou crueldade; sempre voltado para o trabalho braçal, tem uma boa relação com os animais de sua fazenda e um carinho grande, porém rudimentar, para com o filho. Como é de se esperar, considerando a época, mantém desde o início a postura de superioridade dentro do reduzido triângulo familiar, não tendo usado, até então, de nenhum tipo de violência física. Já nesse primeiro parágrafo podemos estabelecer algumas similaridades entre *1922* e os dois contos de

<sup>37</sup> “A quem interessar possa: meu nome é Wilfred Leland James e esta é minha confissão. Em junho de 1922 eu matei minha esposa, Arlette Christina Winters James, e escondi o corpo em um velho poço. Meu filho, Henry Freeman James, me ajudou, embora ele não possa ser responsabilizado pelo crime porque na época tinha 14 anos. Eu o persuadi, jogando com seus medos e contendo suas objeções mais do que naturais durante dois meses... A questão que levou ao crime e à minha danação foram 100 acres de terras boas em Hemingford Home, no Nebraska, deixados em testamento para minha esposa pelo pai dela, John Henry Winters.” (KING, 2015, p. 11)

Poe já mencionados – *O Gato Preto* e *O Coração Delator*. Observemos como os contos são narrados em primeira pessoa, por um personagem que desde as primeiras linhas já faz questão de apresentar ao leitor o estado de perturbação mental na qual se encontram.

TRUE! — nervous — very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses — not destroyed — not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily — how calmly I can tell you the whole story. (POE, 1843, p. 01).<sup>38</sup>

No princípio do conto *O Coração Delator*, somos interpelados pelo narrador que antes de mais nada afirma que sua condição senil não deve ser posta em dúvida. Muito embora admita a exaltação de seus ânimos e o nervosismo de seu estado de espírito, julga que essas emoções são demonstrações inerentes a qualquer indivíduo diante dos atos que serão contados em seguida. Ainda que mencione uma suposta enfermidade que lhe atinge os sentidos, refere-se a ela não como algo que o incapacita ou descredibiliza mas como algo que o tornara ainda mais sensível ao mundo externo. Em contrapartida faz-nos saber que ouve ‘coisas do céu e do inferno’ – uma metáfora para o delírio –, contudo, julga que essa capacidade advoga em prol de suas faculdades mentais e dá como prova sua narração tranquila e organizada dos eventos em questão. Esse princípio já carrega grande carga de sentido em relação a todo o conto, uma vez que não se pode afirmar com segurança, ou não, a instabilidade mental do narrador. É possível trabalhar com a possibilidade do delírio uma vez que este é de caráter passageiro e não compromete em definitivo a lucidez, bem como não se pode desconsiderar o impacto do horror, medo e remorso (arrependimento) e como produzem todo tipo de abalo sobre a mente. Ainda assim, pode persistir a dúvida se, de fato, os eventos narrados estão de acordo com o exato instante em que ocorreram, se partes não foram omitidas por lapsos de memória ou alteradas de modo inconsciente por uma mente instável. O que se compreende é que na dúvida entre a veracidade tal qual do que é narrado, somos apresentados a eventos plausíveis, com toques fantásticos que evocam medo e causam forte impressão ao leitor. O mesmo se da no fragmento a seguir:

FOR the most wild yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not — and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburden my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere

---

<sup>38</sup> Verdade! - muito, muito nervoso – horrivelmente nervoso eu fui e sou; mas por que você *insiste* em dizer que sou louco? A enfermidade havia aguçado meus sentidos — não destruído, - não embotado. Acima de tudo, o sentido da audição apurou-se. Eu ouvia todas as coisas do céu e da terra. Ouvia muitas coisas do inferno. Como,então, é que sou louco? Escute bem! e observe como é saudável – como é calma a maneira com que lhe conto toda a história.(POE, 2015, p. 31)

household events. In their consequences, these events have terrified — have tortured — have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but horror — to many they will seem less terrible than baroques. Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the commonplace — some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects. (POE, 1843, p.).<sup>39</sup>

Neste fragmento de *O Gato Preto*, nos deparamos com um narrador igualmente dúbio. Afirma ele mesmo desconfiar da certidão dos acontecimentos descritos mas que sua narrativa é realizada por um indivíduo em plena posse de suas faculdades mentais. Ainda que pesem contra ele as memórias e remanescências assombrosas dos acontecimentos narrados, mostra-se lúcido e calmo. Enquanto em *O Coração Delator* o narrador não duvida do acontecido, em *O Gato Preto* o protagonista acredita que há explicações mais sensatas para todos os eventos, explicações estas que lhe fogem da compreensão e que poderiam ser esclarecidas por uma mente mais calma. De novo nos deparamos com uma dualidade narrativa, há uma calma na descrição dos fatos, narradores cientes de seus ânimos exaltados, porém, estáveis o bastante para contar tais feitos – e considere-se que, dentro da referência textual, a exaltação emocional pode causar dúvida, mas passa longe de descredibilizar os narradores. Essa incerteza expande o conto para além das páginas escritas – a dúvida é muitas vezes mais inquietante que a certeza e não sendo possível alcançar respostas concretas, o questionamento perdura a partir de perguntas como ‘teria o narrador praticado tais atos estando fora de si e por isso não lembra de todos os detalhe do ocorrido?’, ‘o nervosismo e a instabilidade já não fariam parte destas personalidades desde sempre?’, ‘a necessidade de rejeitar a loucura seria uma forma de convencer a si mesmo e não apenas ao leitor?’ a ‘culpa, remorso ou arrependimento os atingiriam em algum momento se não tivesse ocorrido um “flagrante”?’’. Enquanto persistem tais questionamentos o texto desdobra-se em coincidências, acasos, momentos de pressão e muitas dúvidas em aberto.

Nos dois contos em questão, e em *1922* também, temos narradores em posição “privilegiada”, além de protagonizarem, narram suas ações e consequências de uma perspectiva que os coloca também como observadores. Essa característica dos contos atrai o leitor pela

---

<sup>39</sup> Para a narrativa tão extravagante, porém tão despretensiosa, que estou prestes a escrever, não espero nem peço que deem crédito. Louco, na verdade, seria eu de esperar isso, num caso em que mesmo os meus sentidos rejeitam sua própria evidência. Entretanto, louco não sou – e, com certeza, não estou sonhando. Mas amanhã morrerei e hoje preciso aliviar a alma. Meu propósito imediato é apresentar ao mundo, de forma clara, sucinta e sem comentários, uma série de meros eventos domésticos. Nas suas consequências, esses eventos aterraram-me – torturaram-me – destruíram-me. Contudo, não tentarei interpretá-los. Para mim, eles só trouxeram o horror – para muitos, parecerão mais barrocos que terríveis. Mais tarde, talvez, haja algum intelecto que venha a reduzir as minhas assombrações ao lugar-comum – algum intelecto mais calmo, mais lógico e muito menos impressionável do que o meu, que perceberá, nas circunstâncias que detalho com estupefação, tão somente uma sucessão corriqueira de causas e efeitos muito naturais. (POE, 2015, p. 43-44).

força da verossimilhança, dúvida e identificação – ainda que não seja possível compactuar com os atos cometidos, imergimos na expectativa por consequências reparadoras – além disto o narrador em primeira pessoa se aproxima não obrigatoriamente do leitor em questão mas da eventual semelhança com um vizinho, um conhecido, um colega de rua ou trabalho... ainda que deixe margem para a dúvida abre também espaço para o medo – a mente do outro é zona escura, a dúvida quanto a bondade ou não daqueles que nos cercam é muito mais inquietante. Em 1922, Wilfred, também narrador em primeira pessoa, é um perfil corriqueiro. Homem dentro da normalidade, pacato até certa medida, genioso e de personalidade forte. Frágil na medida em que se depara com circunstâncias que escapam as suas capacidades de explicação e fuga porém ágil até o momento em que tudo podia ser resolvido na força do braço e numa conversa bem ensaiada.

A associação entre o herói e o narrador parece simultaneamente necessária e paradoxal. Necessária para que a irrealidade constitutiva seja tornada verossímil e porque a diferenciação ator<sup>40</sup>-narrador criaria uma distância crítica: a história é apresentada como verdadeira por um homem de boa fé que baseia a sua certeza na experiência própria. Mas, paradoxalmente, o herói como narrador torna-se o fiador daquilo que suscita a dúvida e a incredulidade no herói como ator<sup>41</sup>(BESSIÈRE, 1974, p.169).

Edgar Allan Poe, em seus contos, provoca o sentimento de estranheza e de medo, frequentemente escrevendo sobre personagens doentios, obsessivos, com vocação para o crime e para a morte, seres que oscilam entre a loucura e a lucidez, num transe assustador como se houvesse um terrível pesadelo, apresentando uma narrativa dramática que leva o leitor a um mundo labiríntico subjetivo que chega a causar calafrios nos mais desavisados. Os narradores de *O Coração Delator* e *O gato Preto* são um claro exemplo disso. A “economia” de palavras é indício do que o autor pretende ressaltar na narrativa, uma vez que os narradores (que nunca dizem seus nomes) abrem suas histórias dirigindo-se ao leitor, de maneira bastante clara e direta, esclarecendo que apesar de horrorizados, estão longe de serem loucos.

King constrói uma narrativa mais densa, fugindo da “economia” de palavras, carregada de descrições cujo efeito é balançar umas das emoções contemporâneas mais pungentes do ser humano e que tem alcançado status de patologia: a ansiedade (se algo ruim deve ocorrer, que

<sup>40</sup> O termo “ator”, utilizado por Bessière, corresponde ao conceito da narratologia “actante” (GREIMAS, 1966), relativo a entidades suscetíveis de individuação na narrativa.

<sup>41</sup> L'apparement du héros e du narrateur semble à la fois nécessaire et paradoxal. Nécessaire pour que l'irréalité constitutive soit rendue vraisemblable et parce que la différenciation acteur-narrateur créerait une distance critique: l'histoire est donnée pour vraie par un homme de bonne foi qui tire sa certitude de son expérience. Mais, paradoxalement, le héros comme narrateur devient le garant de ce qui suscite le doute et l'incredulité chez le héros comme acteur. L'ambiguïté, conçue comme l'expression littéraire et le voile de l'antinomie, n'est pas seulement d'ordre réflexif (hésiter entre la nature et surnature), mais définit fonctionnellement le personnage central. Protagoniste-narrateur, celui-ci désigne la duplicité de la narration fantastique, et la contradiction qu'elle met en oeuvre. (BESSIÈRE, 1974, p. 169)

venha de uma vez não a conta gotas em lento martírio). Inserida dentro da angústia permite uma maior identificação do leitor com a narração de Wilfred – apesar do crime que pesa contra ele.

O que motivou Wilfred a causar a perdição de sua família foram 100 acres de terra herdados por Arlette, que ansiava vendê-las e sair do campo para morar na cidade, pretendendo abrir uma loja de roupas onde utilizaria suas habilidades como costureira. O marido apresentou, desde o primeiro segundo, resistência a ideia de uma vida urbana – o que lhe parecia uma existência para tolos – primeiro porque de modo algum pretendia deixar o campo e a vida bucólica, pelo contrário, queria agregar a herança da esposa e expandir ainda mais a fazenda que já possuía, e depois, porque os interessados em comprar o terreno pertenciam a uma empresa que usaria o lugar para abate de porcos e deixar que aquelas belas terras fossem cobertas por sangue estava fora de cogitação.

I thought of going to Law, feeling sure that, as the Husband in the matter, any court in the land would uphold my right to decide the use and purpose of that land. Yet something held me back. 'Twas not fear of the neighbors' chatter, I had no care for country gossip; 'twas something else. I had come to hate her, you see. I had come to wish her dead, and that was held me back. (KING, 2010, p. 4)<sup>42</sup>

Há, no trecho acima, um rompimento de caráter inesperado por parte do narrador que afeta não só a ele mesmo como tudo que está a sua volta. Em muitos pontos da narrativa é possível perceber como a relação entre Wilfred e Arlette é pacífica e rotineira não por estabilidade matrimonial mas por certo conformismo e acomodamento. Havia um desgosto dissimulado entre o casal que, aparentemente, se uniram em decorrência da gravidez a partir da qual o filho Henry nasceu. Wilfred e Arlette eram sisudos cada qual a sua maneira – ele queria expandir a fazenda, ela queria se destacar na cidade como costureira. Interesses em comum nunca houvera e, quando o assunto divórcio é mencionado, nenhum dos dois demonstra admiração ou surpresa. De certo modo, ambos sentiam-se presos a cadeia familiar formada tão precocemente e nutriam – tão secreto que chegavam a ser alheios – certo rancor um pelo outro.

Este descontentamento contido atinge seu ápice quando a ideia da dissolução dos bens aparece – a “ira” do marido não é despertada pelo divórcio em si mas, pelo contexto angustiante da perda de controle sobre a propriedade e decisões em torno dela. Cria-se um mundo novo, estranho e de horror bem diferente do que foram os primeiros anos de formação da família. Kayser (1986) elucida que o grotesco tem por natureza o mundo alheado, ou seja, tornado estranho aquilo que antes era conhecido e familiar: “O repentino e a surpresa são partes

---

<sup>42</sup> “Pensei em procurar a Justiça, certo de que, como marido, qualquer tribunal asseguraria meu direito de decidir o que fazer com aquelas terras. Ainda assim, algo me deteve. Não era medo do que os vizinhos iriam falar, eu não ligava para as fofocas do interior. Era outra coisa. Eu começara a odiá-la, entende? Começara a desejar que ela morresse, e foi isso o que me deteve.” (KING, 2015, p. 12).

essenciais do grotesco. [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. (KAYSER, 1986, p. 159).

Por sua vez, Arlette se impõe diante das desavenças e não abre mão de buscar os meios que lhe permitam fazer pleno uso de sua herança. Para isso consultou o advogado representante da empresa interessada na compra e negociou valores para a venda do terreno. Disposta a seguir seus sonhos, deixou claro que iria para a cidade e caberia ao filho e ao marido decidirem se a acompanhariam, ou não. Mas, para Wilfred, aquela estava longe de ser uma saída para os constantes conflitos; não lhe parecia o bastante deixá-la seguir adiante, deixar que o casamento, há anos esgotado, finalmente chegasse ao fim, não era suficiente que a esposa houvesse verificado e assegurado o direito de dispor de suas posses... nada disso parecia muito simples para ele. O conto – coadunando com a visão do autor<sup>43</sup> – parte do princípio de que há uma escuridão em cada homem, havia um outro Wilfred, perverso talvez, dentro do fazendeiro, esse “Homem Conivente”<sup>44</sup> que habita cada ser humano foi o “responsável” por induzir pai e filho ao crime posterior.

I believe that there is another man inside of every man, a stranger, a Conniving Man. And I believe that by March of 1922, when the Hemingford County skies were white and every field was a snow-crimmed mudsuck, the Conniving Man inside Farmer Wilfred James had already passed judgment on my wife and decided her fate. 'Twas justice of the black-cap variety, too. (KING, 2010, p. 04)<sup>45</sup>

Em determinado momento Wilfred chega a reconsiderar a ideia do homicídio. Caso as tentativas de reconciliação não funcionassem – beneficiando Wilfred –, “o Homem Conivente” assumiria o controle da situação e com este não havia possibilidade de diálogo.

I am not a monster; I tried to save her from the Conniving Man. I told her that if we could not agree, she should go to her mother's in Lincoln, which is sixty miles west - a good distance for a separation which is not quite a divorce yet signifies a dissolving if the marital corporation... I told her that I would buy the land from her, if she insisted.

<sup>43</sup> O conto *1922*, ambientado inicialmente no mesmo ano que lhe nomeia, explora o contexto social da Grande Depressão Americana. Nesse cenário de grandes dificuldades que se estendeu por uma década e alcançou proporções de nível global, vemos como a população sofreu diante do fechamento de milhares de estabelecimentos bancários, financeiros, comerciais e industriais, e da demissão em massa de milhares de trabalhadores. É explorando cenários de desfavorecimento e dificuldades extremas que King cria seus enredos e delega a seus personagens duas saídas: uma honra inabalável que a tudo suporta sem sucumbir ou o descortinamento do que há de pior dentro de cada homem que, diante de situações que julguem como extremas, são capazes de toda sorte de ato vil. Esse segundo tipo de personagem é o mais comum nas narrativas do autor já que na perspectiva de King, luz e sombras habitam em nós e afirma “monstros são reais, e fantasmas também são reais. Eles vivem dentro de nós e, às vezes, eles vencem.”

<sup>44</sup> No original “a conniving man”.

<sup>45</sup> “Acredito que exista outro homem dentro de cada homem, um estranho, um *Homem Conivente*. E acredito que, em março de 1922, quando os céus do condado de Hemingford estavam brancos, e cada campo estava coberto de neve lamacenta, o Homem Conivente dentro do fazendeiro Wilfred James já tinha julgado minha esposa e decidido seu destino. Era uma justiça de sentença de morte.” (KING, 2015, p. 12)

It would have to be over a period of time – eight years, perhaps ten – but I would pay her every cent.” (KING, 2010, p. 04-05)<sup>46</sup>

As chances de meio termo limitavam-se a opções idealizadas por Wilfred, não havendo outras possibilidades de escolha. Compreendemos assim que, ao impor opções de interesse próprio sem a oportunidade de contraproposta, o que o narrador esperava era poder afirmar que estava encurralado e que sua vítima não lhe dava outra escolha “Do you see my situation? Do you not understand the “spot” she put me in? Can I not count on at least of yours sympathy?” (KING, 2010, p. 05)<sup>47</sup>

É nesse ponto que cabe refletir sobre o que seria esse Homem Conivente. Conivente com quem? Com o que? Seria fácil colocar Wilfred no papel do assassino que a tudo planeja conforme os resultados que pretende alcançar em benefício próprio, temos suas falas, seus pensamentos e ações narradas por ele como provas de seus desvios, porém, não seria tudo assim tão preto no branco se considerarmos que o próprio Wilfred ‘poderia’ ser mais uma vítima do Homem Conivente – uma vítima de si mesmo. Não tendo nenhuma outra identidade ou referência além de sua rústica figura como homem do campo e não imaginando um outro cenário no qual pudesse sentir-se à vontade para agir e desfazer o que fosse preciso, o fim da fazenda e de suas atividades rurais fariam de Wilfred um homem que, depois de certa idade, estaria de volta a estaca zero de sua vida, tentando achar um novo caminho a seguir, buscando construir algo a partir do nada e em áreas que lhe eram desfavoráveis e desconfortáveis.

O não reconhecimento do direito da esposa de administrar sua herança e escolher um direcionamento para a própria vida diferente do que ele, marido, determinava é coerente com a época em que a narrativa é ambientada, o ano de 1922. Neste ano era ainda muito recente a conquista de direitos femininos, como ao voto, reconhecido pela Nona Emenda da Constituição (aprovação em 1919 e regulamentação em 1920), assim como de outros direitos alcançados após muitas lutas, conforme esclarece Zina Abreu:

Entre 1830 e 1920, milhares de mulheres pertencentes a famílias britânicas e norte-americanas da classe média liberal mobilizaram-se e lutaram pelo direito ao sufrágio, pelo direito ao controle das suas propriedades e dos seus ganhos, e pelo direito à Educação. (BREU, 2002, p. 469).

---

<sup>46</sup> “Não sou um monstro. Eu bem que tentei salvá-la do Homem Conivente. Disse a minha esposa que, como não chegávamos a um acordo, ela deveria se mudar para a casa da mãe em Lincoln, a uns 10 quilômetros dali — uma boa distância para uma separação que não é exatamente um divórcio, mas mesmo assim representa uma dissolução da sociedade conjugal... Eu lhe disse que compraria as terras, se ela insistisse. É claro que levaria algum tempo — oito anos, talvez dez —, mas eu pagaria cada centavo.” (KING, 2015, p. 12-13)

<sup>47</sup> “Você entende o meu problema? Não percebe a sinuca em que ela me deixou? Posso contar pelo menos com m pouco da sua compreensão?” (KING, 2015, p. 12).



Do mesmo modo, a ambientação e a evolução dos fatos narrados pelo personagem são condizentes com a história americana, reforçando o efeito de realidade do conto (Cf. BARTHES, 2004). A relação entre a obra de Stephen King e os acontecimentos sociais é uma constante a ser observada em suas produções. O conjunto de sua obra ficcional é uma reação/manifestação à modernidade e aos impactos observados. Quando King escreveu o livro *Full Dark, No Stars* (2010) e conseqüentemente o conto *1922*, contextualizou sua produção na Grande Depressão Americana<sup>48</sup>. O evento havia lançado a sociedade americana em uma crise econômica sem precedentes que perdurou por toda a década de 1930, só vindo a terminar por volta de 1947. Os anos anteriores à crise ficaram conhecidos por expressões como “os anos loucos” e “a era do consumo em massa” e foram uma época de grande prosperidade na história dos Estados Unidos:

A era do consumo de massa, estimulada por um dramático aumento na renda nacional, foi também a era do lazer. Americanos trabalhavam menos, ganhavam mais, e se divertiam com mais frequência do que em qualquer outro momento da sua história. [...] A produção crescia muito mais rapidamente do que a população. Em 1900, o produto nacional bruto por pessoa foi de US \$ 800; em 1930 chegou a US \$ 1100. Os anos 1920, uma década de progresso econômico acentuado, vivenciaram 60 por cento desse avanço. A evolução da tecnologia e sua ampla difusão, através da produção em massa, contribuíram em parte para o alto desempenho da economia. (GOODMAN; GATELL, 1972, p. 1-8).

Porém, a queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque alterou drasticamente o cenário:

75 por cento do valor de papel de títulos desapareceram. Em 1929, 659 bancos faliram, eliminando \$ 250 milhões em depósitos, dois anos mais tarde, outros 2.294 bancos e 1,7 bilhões de dólares tiveram um destino semelhante. A produção industrial em 1932 caiu 50 por cento em 1929 e a taxa de desemprego cresceu de quatro milhões em outubro de 1930 para sete milhões no ano seguinte, e para 11 milhões no outono de 1932.7 (ibidem, p. 200).

A falência dos bancos e a onda de desemprego em massa que se seguiu colocaram milhões de pessoas em uma situação desesperadora. Muitos perderam suas casas, seus empregos e quaisquer outros bens que possuíam. A fome tornara-se cada vez mais comum, levando muitos trabalhadores a aceitar trabalhar por comida e um lugar para dormir. Foi preciso mais de uma década até a economia se reerguer e, por consequência, a situação da população melhorar.

Nesse contexto, erguem-se os fatos construídos na narrativa *1922*. O começo do conto faz alusão aos “anos loucos”, de acontecimentos positivos e promessas de prosperidade; em seguida, inicia-se o período de acontecimentos drásticos e de efeitos duradouros e calamitosos. O conto encerra-se quando a Grande Depressão ainda vigora e a morte do protagonista não

---

<sup>48</sup> Para isso, acessou fotografias tiradas na cidade de Black River Falls, Wisconsin e outros materiais catalográficos que mostravam além do isolamento rural a severidade e privação no rosto das pessoas.

deixa de ser, a seu modo, a única saída que lhe restava para fugir dos horrores aos quais estava submetido. É importante observar que as grandes dificuldades financeiras e a inutilidade de um bom verão para o plantio e a colheita são reflexos dessa dificuldade econômica que assombrou a população. Porém, como recurso característico dessa trama literária, mesclar história e seus fatos com consequências advindas de uma espécie de destino ou sorte vigilante, que poderia se abater sobre qualquer pessoa, torna muito mais verossimilhante e próxima do leitor a narrativa em estudo.

Os efeitos do que foram os “anos loucos” são rapidamente citados como que para pontuar com precisão o que, exatamente, passaria a ser perdido em seguida e como, em certa medida, um mal em forma de castigo tem, supostamente, poder de se espalhar como peste, atingindo não só aquele que infligiu as regras do bem-viver mas alcançando também quem está próximo.

Harlan Cotterie came with his Harris Giant and it never broke down a single time. I had worried that Farrington Company might meddle in my business, but it didn't. I got my loan from the bank with no trouble, and paid back the note in full by October, because that year corn prices were skyhigh and the Great Western's freight fess were at rock bottom. If you know your history, you know that those two things – the price of produce and the price of shippage – had changed places by '23, and have stayed changed ever since. For farmers out in the middle, the Great Depression started when the Chicago Agricultural Exchange crashed the following summer. But the summer of 1922 was as perfect as any farmer could hope for.<sup>49</sup> (KING, 2010, p. 57).

In the years between 1916 and 1922, even stupid Nebraska farmers prospered. Harlan Cotterie, being far from stupid, prospered more than most. His farm showed it. He added a barn and a silo in 1919, and in 1920 he put in a deep well that pumped an unbelievable six gallons per minute. A year later, he added indoor plumbing (although he sensibly kept the backyard privy). Then, three times a week, he and his womenfolk could enjoy what was an unbelievable luxury that far out in the country: hot baths and showers supplied not by post of water heated on the country: hot baths and showers supplied not by pots of water heated on the kitchen stove but from pipes that first brought the water from the well and carried it away to the sump.(KING, 2010, p. 67).<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> “Harlan Cotterie trouxe sua Harris Giant, e a máquina não quebrou nenhuma vez. Cheguei a me preocupar que a Companhia Farrington pudesse tentar interferir nos meus negócios, mas isso não aconteceu. Peguei um empréstimo com o banco sem nenhum problema, e quitei toda a minha dívida em outubro, porque naquele ano o preço do milho subiu muito, e as taxas de frete da Great Western despencaram. Se você conhece um pouco de história, sabe que essas duas coisas – preço do produto e o preço do frete – trocaram de posição por volta de 1923, e continuaram assim desde então. Para os fazendeiros do Meio-Oeste, a Grande Depressão começou quando a Bolsa Agrícola de Chicago quebrou, no verão seguinte. Mas o verão de 1922 foi tão perfeito quanto qualquer fazendeiro poderia desejar.” (KING, 2015, p. 69).

<sup>50</sup> “Entre os anos de 1916 e 1922, até os fazendeiros mais burros do Nebraska prosperaram. Harlan Cotterie, que estava longe de ser burro, prosperou mais do que a maioria. Sua fazenda mostrava isso. Ele construiu um celeiro e um silo em 1919, e em 1920 fez um poço profundo que bombeava inacreditáveis 20 litros por minuto. Um ano mais tarde, colocou encanamento interno na casa (embora sensatamente tenha mantido o banheiro do quintal). Então, três vezes por semana, ele e a família podiam desfrutar do que era um luxo inacreditável naquele lugar tão remoto: banhos quentes no chuveiro, não com água aquecida em panelas no fogão, mas vinha de canos que levavam do poço até a caixa-d'água.” (KING, 2015, p. 80-81).

Em suma, a preocupação em associar os eventos ocorridos em 1922 com um contexto social que causou a ruína financeira e emocional de grande parte da população faz parte da criação de todo um plano de fundo para a narrativa, na qual não há informações jogadas ao acaso (inclusive a pseudo-amizade de Wilfred e Harlan está lá por um motivo, como discutiremos adiante). A construção de um contexto e de cenários coerentes é um trabalho de complementação narrativo necessário a compreensão do texto e à interpretação de seus eventos.

Por outro lado, voltando ao início, o protagonista não consegue lidar bem com as consequências do crime praticado. Esse conflito está relacionado não somente a necessidade de justificá-la – por isso a imputação da culpa ao Homem Conivente –, mas, principalmente de acalmar a consciência angustiada pelo mal praticado. A respeito desse tema, Ana Marcia Siqueira explica:

No atrito de vontades e opiniões da convivência social, observa-se o florescimento do mal, porque a competência do sujeito em prol de si mesmo pode configurar um meio de domínio do outro, não somente da natureza. [...]

A possibilidade de o homem errar salienta a fragilidade humana de interagir com a realidade e de se responsabilizar por suas ações. Tal fato favorece a emergência do mal na conduta humana. O homem é frágil porque se encontra entre o desejo infinito de um eu que quer sempre mais e as possibilidades finitas de um meio social dirigido por contingências coletivas. [...]

Para que uma ação se caracterize como malévola, é preciso haver a intenção de fazer o mal e a consciência dessa escolha. Todavia é preciso lembrar que muito mal — violência, sofrimento, morte — foi praticado em nome de um bem. Isso ocorre porque a intencionalidade da ação modifica a realidade. O homem, em vez de perceber a realidade em si mesma, pode criar uma interpretação desta. O mesmo ocorre em relação ao mal. A sociedade define situações de manifestação do mal, isto é, do que não é aceito como ação ou comportamento segundo as normas, porém o homem, em sua particularidade, cria conceituações desse mal que podem estar em concordância ou discordância do estabelecido socialmente. (SIQUEIRA, 2019, p. 346-347).

Ou seja, embora o sujeito possa criar argumentos diversos para justificar suas ações, mesmo que se convença sinceramente de estar certo em suas ações, de considerar errada ou injusta a ação do outro, ele precisa também lidar com o fato de agir contra as leis e a moralidade social e suportar a consciência. Assim, no diálogo realizado com o leitor, Wilfred busca justificar sua ação e conseguir aprovação, como no trecho citado há pouco: “Do you see my situation? Do you not understand the “spot” she put me in? Can I not count on at least of yours sympathy?” (KING, 2010, p. 05). Esse apelo, parece-nos, muito mais dirigido para si mesmo que a um interlocutor possível.

Observemos, por exemplo, que após os trágicos resultados de seus crimes, ao perder a fazenda e ser obrigado a morar na cidade, Wilfred trabalha em dois locais que são a representação mais próxima de sua outrora rotina na fazenda: o primeiro é numa fábrica de tecidos (uma referência ao ofício de costureira desempenhado por Arlette durante muitos anos)

e em seguida em uma biblioteca (recordando-se da estante com livros em sua antiga casa entre os quais ele passara várias de suas noites quando os tempos ainda eram tranquilos).

Boa parte, para não dizer toda, do crescente desequilíbrio de Wilfred advém de uma perturbação nascida da culpa, do remorso, e do medo (de visões funestas e consequências fisicamente dolorosas e incapacitantes). Teria o fazendeiro sido capaz de viver até seu termo natural, caso o luto fosse apenas assimilado e aceitado com o passar do tempo? Podemos pensar que se Wilfred fosse assim tão autônomo em suas decisões e houvesse sozinho (isto é, sem criar uma faceta oculta para imputar a ação) arquitetado cada detalhe de seus crimes e fosse capaz de seguir a vida com a mesma força e astúcia que tivera para o planejamento, então teríamos, possivelmente, o mesmo Wilfred sobrevivendo de indiferença e pouca ou nenhuma emoção. Se considerarmos que Wilfred foi inconsequentemente movido pelo Homem Conivente e, depois, abandonado por ele – já que após o crime nunca mais voltou – é possível reconhecer na figura do fazendeiro alguém que sucumbiu à autodestruição.

Na perspectiva do protagonista, esse Homem Conivente assume, em certa medida, ares de uma entidade quase sobrenatural, como uma possessão. Ainda que Wilfred acredite que este exista dentro de todo homem, seria ele uma figura que surge em momentos muito peculiares e após sua manifestação e ação, desaparece deixando as consequências a cargo de quem acabou de possuir. Ou seja, está relacionado ao tema do duplo, uma faceta oculta que aflora para dar vazão aos desejos recalcados, segundo a concepção do estranho proposto por Freud (2010) e discutido no capítulo anterior. Sem a destreza do Homem Conivente, Wilfred vacila, tenta se mostrar firme e lúcido, mas já não tem tanta certeza ou força e coragem. Sucumbe lentamente ao remorso e as horríveis visões de sua loucura.

É oportuno explicar que mesmo os estudos freudianos sendo voltados a pessoas reais, com existências e vivências pautadas no mundo não literário, os mais diversos personagens presentes em contos, romances, novelas, fábulas e afins são concebidos como representações de pessoas, conforme observamos no início da Introdução deste trabalho a partir das considerações de Antonio Candido (1992). Nesse processo, o autor escolhe aspectos humanos que são recriados, possibilitando vivenciar questões da sociedade. Desta maneira, a escolha dos estudos de Freud e de suas afirmações se justifica como meio para entender e aprofundar a pormenores da mente humana recriada dentro da ficção. Wilfred, Arlette e os narradores em primeira pessoa por trás de *O Gato Preto* e *O Coração Delator* são criaturas da ficção que podem, neste nosso mundo real, estarem camuflados – ou não, como bem nos mostra as manchetes mundo afora – na figura de algum conhecido. Assim, via meio literário, traçamos reflexões sobre o humano e chegamos a conclusão com base em criações mais fidedignas

possível, o que permite adentrar cenários e pensamentos salvaguardando a nós mesmos da exposição frente a frente.

Para Antônio Cândido (1992), a criação literária se fundamenta na indagação paradoxal de como pode ser uma ficção e como pode existir o que de fato não existe. Ao comparar o ser real e o personagem – ser fictício – Candido (1992) salienta a importância de afinidades entre estes, para que seja criado um sentido de verdade, isto é, para que o leitor ao se deparar com a personagem se identifique com ela. Para o autor, não é possível que, no mundo real, tenhamos uma interpretação completa de cada ser humano, devido à diversidade da essência de cada um, ao mesmo tempo, é possível observar o movimento dos seus modos-de-ser. Também é possível fazermos várias interpretações sobre a personagem de ficção que atua no romance porém, é o seu criador que lhe confere uma linha de coerência fixa, “delimitando a curva de sua existência e a natureza de seu modo-de-ser” (CANDIDO, 1992, p. 59). Os elementos que compõem a personalidade da personagem estão todos diante dos nossos olhos, pois foram pré-estabelecidos pelo escritor, que os organizou em uma lógica coerente, para que ela possa dar a impressão de viver o enredo da narrativa e, ao mesmo tempo, parecer um ser ilimitado e contraditório. O teórico acrescenta que “a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa que a advinda da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 1992, p. 59).

Outro ponto de grande importância a ser observado nas personagens de cada conto é a tomada de consciência de si e do outro em contextos que perpassam a naturalidade do cotidiano. Muito embora o inconsciente não possa ser observado diretamente, sua dedução é possível através da própria consciência. Além disto, fazer inferências a respeito da inconsciência é um ato carregado de incertezas uma vez que se leva em consideração o comportamento de uma pessoa (aqui no caso, aplicamos a personagens pelos motivos já explicados). É o caso dos atos falhos descritos por Freud em *Psicopatologia da Vida Cotidiana*. A inferência pode, eventualmente, basear-se na mímica do sujeito, como é o caso da observação que Freud faz da expressão mista do rosto do "Homem dos ratos", indicando simultaneamente prazer e desprazer.

Em seu discurso, o sujeito fala daquilo de que tem consciência. Mas, ao mesmo tempo, o inconsciente também se exprime através de seu discurso, na escolha de algumas palavras, na insistência de alguns significantes, nos lapsos de linguagem eventualmente cometidos, nas associações, etc. Recordemos pois, a cuidadosa seleção de palavras de Wilfred durante o ato de persuasão ao filho Henry – a postura na defensiva, as expressões faciais cuidadosamente

articuladas, o local escolhido para as conversações, havia todo um manejo por trás das atitudes do fazendeiro. Esses traços, essas habilidades alheias até então, que passaram a ser atribuídas a astúcia do Homem Conivente não seria, pois, manifestações desse inconsciente? É sobre um fundo de consciência que o inconsciente se revela, é entre as malhas conscientes que ele tece sua trama. O próprio conteúdo consciente do discurso está sempre relacionado ao inconsciente, seja por aproximações, seja por afastamentos ou evitações. Havia, entre o casal, certa dose de descontentamentos e a busca (in)consciência pela dissolução daquele status. Manifesta-se sutilmente nos diálogos que já expõem um afastamento, na verbalização do divórcio como algo demonstrado nos pormenores da rotina, no desagrado silencioso do convívio, na válvula de escape de cada um. O conteúdo da consciência é sempre marcado pela influência do inconsciente. A consciência, no entanto, não é só percepção consciente, ela compreende também as lembranças conscientes, as fantasias conscientes, os desejos conscientes, o pensamento consciente, entre outros fatores.

A consciência é, para Freud, consciência da percepção do mundo externo, consciência dos estados afetivos do continuum prazer-desprazer, e consciência de uma parte dos processos psíquicos do próprio sujeito. Freud concebe os afetos como processos de descarga ou acumulação de tensão que ocorrem no aparelho psíquico e são percebidos pela consciência como sensações da série que vai do prazer ao desprazer (incluindo a angústia). Por sua vez, processos do isso inconsciente não são completamente inacessíveis à consciência, ao contrário do que se poderia pensar. As representações do inconsciente são sempre inacessíveis à consciência, mas não as descargas afetivas. Os afetos são, portanto, processos do inconsciente, percebidos pelo sistema consciente.

Wilfred James diz acreditar que exista “um homem dentro do homem”, um estranho dentro de cada um de nós e que em seu caso específico, recebe o nome de Homem Conivente. Esse outro que se manifesta com um aflorado sentimento de poder – persuasivo, manipulador e cruel – se aproveita, em muitas situações de emoções que fermentavam silenciosamente dentro de Wilfred. Este estado inconsciente que a tudo observa a partir da consciência, que tudo registra, reflete e “remói” por assim dizer, desabrocha nesse duplo que empurra Wilfred em direção a suas escolhas.

*1922* é um conto extremamente carregado de possibilidades, interpretações e suspensão da descrença. O duplo, na imagem do Homem Conivente, que dá nome e possibilidades a sentimentos e emoções contidos é também a manifestação do inconsciente-consciente que por anos observou, registrou e refletiu uma série de eventos classificando-os como cansaço, desassossego, decepção, raiva, inquietação...essas sensações e emoções

reprimidas, deixadas de lado encontram no embate pelas terras uma forma de verbalizarem e extravasarem suas angústias que não se resumem apenas aquela década matrimonial. Há todo um processo de conhecimento e percepção do ‘eu’ no contexto social e na construção da identidade de Wilfred James. O trato com a terra, a habilidade de realizar manutenções em máquinas pesadas, o conhecimento na lida com os animais... tudo aprendido e herdado, junto aos acres de terra. Muito mais que herança e profissão, havia ali uma identidade atrelada, uma posição frente a vida e a sociedade.

Até mais da metade do que se narra em 1922, Wilfred é territorialista, a primeira grande perda que motiva todos os seus atos é a que se refere aquele ‘território demarcado’ que simbolizava muito mais do que seu trabalho e sua recordação de família – era uma ameaça a centralidade de suas ações, era uma destituição de sua função e importância. Não se narra um saudosismo da infância e juventude, um apego mais sutil, menos velado, é sempre o apego ao objeto porque só nele “eu sou”, “eu estou”, “eu decido”. Se há perda dessa posse a partir da qual o personagem se define, o que lhe resta? Frente a uma situação na qual a identidade está atrelada ao papel desempenhado, ao “poder” de decisão, uma ameaça a esse existir justificaria, por exemplo, qualquer ato que garantisse a não alteração desse *status quo*. Dessa forma, a narrativa de King magistralmente desvela a face inconsciente da personagem, das emoções, sensações e sentimentos que encontraram, em consonância com estudos da psicologia humana, meios de se manifestarem por meio de um duplo.

Esse outro que o narrador personagem acredita fazer parte de cada pessoa seria, na perspectiva desenvolvida em *O estranho*, por Freud (2010), um aspecto violento e egoísta da personalidade de Wilfred que fora reprimida pelas normas sociais. Esse recalque, conforme discutimos no item 2.1 do primeiro capítulo, É um mecanismo por meio do qual o eu reprime tudo o que está em desacordo com sua imagem desejada e, justamente por isto, não quer admitir. Como o inconsciente não reconhece essa repressão, o que foi recalçado pelo eu retorna como sintoma ou, nas formações discursivas do inconsciente, como um duplo, uma faceta obscura que o protagonista denomina Homem Conivente para não admitir ser uma parte de si mesmo.

A partir da argumentação do personagem, o Homem Conivente é quem conduz a narrativa. Ele não somente é ardiloso como extremamente persuasivo.

A arte de persuadir tem uma relação necessária com a maneira pela qual os homens consentem naquilo que lhes é proposto e com as condições da coisa que se quer fazer crer. A maneira mais natural é a do entendimento, pois persuadir consiste tanto em agradar quanto em convencer; de tal forma, os homens se governam mais pelo capricho do que pela razão. Assim, nunca pode ser posta em dúvida uma demonstração natural de persuasão em que foram observadas essas

circunstâncias; e nunca poderão ter força as demonstrações em que faltem esses elementos. (PASCAL, 1658, p. 184-185).

A persuasão, vista como exercício de influência, efetiva-se pelo uso de mecanismos generalizados de interação social, através dos quais atitudes e opiniões são mudadas. Modificar opiniões é, basicamente, criar, no outro, emoções ainda não existentes, procurando evocar ou estimular as atitudes adequadas a um objetivo específico, atitudes essas que são, usualmente, aprendidas no convívio social (PARSONS, 1963).

I began to “work on” Henry that very day, telling him his mother’s latest plan. We were sitting in the hay-mow. I wore my saddest face and spoke in my saddest voice, painting a picture of what his life would be like if his mother was allowed to carry through with this plan: how he would have neither farm nor father, how he would find himself in a much bigger school, all his friends (most since babyhood) left behind, how, once in that new school, he would have to fight for a place among strangers who would laugh at him a country bumpkin. On the other hand, I said, if we could hold onto all the acreage, I was convinced we could pay off our note at the bank by 1925 and live happily debt-free, breathing sweet air instead of watching pig-guts float down our previously clear stream from sun-up to sun-down. (KING, 2010, p.06).<sup>51</sup>

Burrhus Frederic Skinner, em *O mito da liberdade* (1983), observa que o verbo *persuadir* está relacionado com *adoçar*, ou seja, persuade-se alguém descrevendo e reforçando consequências positivas, o que torna uma interação mais provável e mais favorável à ação, pois modificamos o que uma pessoa vê quando olha, através da manipulação. Assim, “persuadimos alguém recorrendo a estímulos associados a consequências positivas” (SKINNER, 1983, p.72). Afirma, também, que é possível persuadir-se um indivíduo salientando-lhe as razões do porquê ele deveria se comportar de um determinado modo. Essas razões são quase sempre, consequências que, provavelmente, dependem do comportamento adotado. Desse modo, a atividade de persuadir parece implicar, de fato, a emissão de comportamentos por parte de uma pessoa que, dirigidos a uma outra, predisõem e criam condições para a alteração do comportamento desta. Em direção à generalidade, é possível admitir-se que a persuasão está baseada no estabelecimento de um controle direto sobre o comportamento do outro, em um ambiente comum, ou seja, a persuasão é uma questão de controle pessoal – de uma pessoa sobre outra pessoa. Foi dessa maneira que, ao final de dois

---

<sup>51</sup> “Comecei a “fazer a cabeça” do Henry naquele mesmo dia, contando-lhe o plano de sua mãe. Estávamos sentados no feno. Fiz a minha cara mais triste e falei com a minha voz mais triste, pintando uma imagem de como seria a vida dele caso minha esposa seguisse em frente com aquele plano: disse que ele não teria mais a fazenda nem o pai, que iria para uma escola muito maior, que todos os seus amigos ficariam para trás (eles haviam crescido juntos), e expliquei como, já na nova escola, ele precisaria lutar para conquistar um lugar entre estranhos que ririam dele e o chamariam de caipira. Por outro lado, continuei, se pudéssemos manter todas as terras, eu estava convencido de que poderíamos quitar nossa promissória no banco até 1925 e viveríamos felizes e livres de qualquer dívida, respirando ar puro em vez de ver tripas de porco flutuando pelo nosso rio que era limpo, do nascer ao pôr do sol.” (KING, 2015, p. 13-14)



meses de diálogos caprichados, dotados de falsa comoção, Wilfred conseguiu convencer seu filho Henry a ser cúmplice do assassinato da própria mãe. O argumento principal foi:

A murdered man or woman dies not in God's time but in Man's. He...or she...is cut short before he...or she...can atone for sin, and so all errors must be forgiven. When you think of it that way, every murderer is a Gate of Heaven.<sup>52</sup> (KING, 2010, p.9).

Apesar da premeditação com a qual Wilfred trabalhou, seu plano de embriagar a esposa para que seu sono fosse pesado e sua morte menos dificultosa, não contava com a resistência da esposa ao álcool e a sua capacidade de despertar no exato momento da violência para travar uma intensa luta física contra o marido. Luta esta que fora em vão – a brutalidade da ação e os golpes desferidos, renderam cenas grotescas, e este é o ápice da violência na narrativa. A partir desse ponto, há tensão, receio, furtivos momentos de “alívio”, alguma euforia vacilante, passando pela certeza de que algo está se revelando aos poucos antes de iniciar-se a decadência do protagonista e de tudo que o rodeia.

Todo o conto ganha intensidade pela maneira com que o narrador se refere à sua vítima e trata da motivação de seu assassinato (Arlette ao ser irreduzível em seus planos “induzia” seu marido a matá-la; o narrador de *O Coração Delator* é impelido pelo olho cego do ancião; em *O Gato Preto* a motivação é uma corrupção interna, uma ira cega “motivada” por um felino). De certa forma, em *1922*, a vítima é tratada duplamente, como a que padecerá e ao mesmo tempo a que induz o outro a cometer o crime. Observemos que o posicionamento dos respectivos protagonistas seria uma forma de se esquivarem, de tentar se aliviarem da responsabilidade de suas ações, como quem diz: não o fiz porque vejo prazer nesta ação, fiz porque fui impelido por forças interiores aos quais era alheio até então e que acharam no exterior algo em que expurgar seus incômodos internos.

Em seguida, ocorre todo um trabalho de ocultação de cadáver, limpeza e organização de modo a ocultar qualquer possível sinal de que Wilfred tenha dado cabo da esposa. Tudo planejado cuidadosamente para garantir que houvesse grande verossimilhança entre as cenas e a justificativa mentirosa de que, possivelmente, Arlette saíra de casa sem falar nada a ninguém e seguira seu caminho sem se importar com quem deixaria para trás:

I went to the closed and studies her clothes. Woman have so many, don't they? Shirts and dress and blouses and sweaters and underthings – some of the latter so complicated and strange a man can't even tell which side is the front. To take them all would be a mistake, because the truck was still parked in the barn and the Model T

---

<sup>52</sup> “Uma pessoa assassinada não morre no tempo de Deus, mas no tempo dos homens. Ele... ou ela... terá sua vida interrompida antes que ele... ou ela... possa expiar seus pecados, e então todos os seus erros devem ser perdoados. Se pensar assim, todo assassino é um Portão do Paraíso.” (King, 2015, p. 17)

under the elm. She had left on foot and taken only what she could carry. Why hadn't she taken the T? Because I would have heard it start and stopped her going. That was believable enough. So... a single valise. I packed it with what I thought a woman would need and what she could not bear to leave. I put in her few pieces of good jewelry and the gold-framed picture of her mama and poppa. I debated over the toiletries in the bathroom, and decided to leave everything except for her atomizer bottle of Florient perfume and her hornbacked brush. There was a Testament in her night table, given to her by Pastor Hawkins, but I had never seen her read it, and so left it where it was. But I took the bottle of iron pills, which she kept for her monthlies. (KING, 2010, p. 28)<sup>53</sup>

Obviamente, muitas suspeitas levantam-se contra Wilfred, tanto por parte do delegado, como por parte dos advogados representantes da empresa para a qual Arlette pretendia vender suas terras. Muitas buscas são realizadas na casa, o próprio fazendeiro chega a conduzir os “investigadores” ao poço no qual ocultara o corpo de sua esposa. Entretanto, como em todo crime premeditado, Wilfred tinha uma saída para essas vistas inesperadas e para o poço que ocultava seu crime: a vaca Elpis.

We led Elphis to the well-cap, where she quite reasonably balked. We went around to the far side, holding the halter-strings like ribbons in a Maypole dance, and hauled her out onto the rotted wood by main force. The cap cracked beneath her weight...bowed down...but held. The old cow stood on it, head lowered, looking as stupid and as stubborn as ever, showing the greenish-yellow rudiments of the teeth.<sup>54</sup> (KING, 2010, p.41).

I got my varmint gun from the high shelf in the pantry. It was only a .22, but it would do the job.<sup>55</sup> (KING, 2010, p. 41).

Part of the cap had fallen into the well; part of it was still hanging down. I loaded my rifle, rested it on this slope, and aimed at Elphis, who lay with her neck broken and her head cocked against the rock wall. I waited for my hands to steady, then pulled the trigger. One shot was enough.<sup>56</sup> (KING, 2010, p. 43).

<sup>53</sup> “...Fui até o armário e observei as roupas de Arlette. As mulheres têm tantas, não é mesmo?...tirar todas dali seria um erro, pois o caminhão ainda estava estacionado no celeiro, e o Ford T sob o olmo. Ela havia ido embora a pé e levado apenas o que podia carregar. Por que não tinha levado o T? Porque eu teria ouvido o barulho do motor e a impedido de partir. Essa era uma história crível. Então... apenas uma valise. Fiz a mala com o que achei que uma mulher fosse precisar e não conseguiria deixar para trás. Coloquei ali suas poucas joias de valor e uma foto de seus pais em uma moldura dourada. Pensei bastante sobre os artigos de higiene que achei no banheiro, e decidi deixar tudo, menos o vidro de perfume Florient e a escova com cabo de chifre. Havia uma Bíblia em sua mesa de cabeceira, que o pastor Hawkins lhe dera e que eu nunca a vira ler, então a deixei ali. Mas peguei o vidrinho com o suplemento de ferro que ela tomava durante suas regras.” (KING, 2015, p. 38)

<sup>54</sup> “Levamos Elpis até a beira do poço, onde ela empacou com razão. Fomos até o lado oposto, segurando as cordas do cabresto como se estivéssemos dançando pau de fita, e a arrastamos à força para cima da tampa. A madeira podre rangeu sob o peso dela... arqueou..., mas continuou firme. A vaca velha ficou ali em cima, com a cabeça abaixada, parecendo tão estúpida e teimosa como sempre, mostrando os rudimentos amarelo-esverdeados nos dentes...Eu estava prestes a dizer que não sabia o que fazer quando a tampa do poço se partiu em duas com um estalo alto. Agarramos as cordas do cabresto, embora por um instante eu tivesse tido a impressão de que seria arrastado para dentro daquele maldito poço com os braços deslocados. Então o cabresto arrebentou e disparou de volta para cima. Estava rasgado dos dois lados. Lá embaixo, Elpis começou a mugir em agonia e a bater os cascos contra as paredes de pedra do poço.” (KING, 2015, p. 52)

<sup>55</sup> “Peguei meu rifle da prateleira mais alta da despensa. Era apenas um calibre 22, mas daria conta do serviço.” (KING, 2015, p. 52)

<sup>56</sup> “Parte da tampa havia caído no poço, e a outra ainda estava pendurada. Carreguei o rifle, apoiei-o na parte da tampa ainda presa e mirei em Elpis, que havia quebrado o pescoço na queda e estava com a cabeça inclinada

Eis uma particularidade no conto escrito por King em comparação com Poe. A essa altura – devido a intenção de objetividade e o cuidado com a extensão do texto – os contos de Poe já se encaminham para o desfecho. Em *O Gato Preto* o protagonista, depois de haver cometido o crime afirma: It did not make its appearance during the night; and thus for one night, at least, since its introduction into the house, I soundly and tranquilly slept; aye, slept even with the burden of murder upon my soul.<sup>57</sup> (POE, 1843, p. 06)

Da mesma forma, o narrador em *O Coração Delator* declara:

When I had made an end of these labors, it was four o'clock — still dark as midnight. As the bell sounded the hour, there came a knocking at the street door. I went down to open it with a light heart, — for what had I now to fear? There entered three men, who introduced themselves, with perfect suavity, as officers of the police. A shriek had been heard by a neighbor during the night; suspicion of foul play had been aroused; information had been lodged at the police office, and they (the officers) had been deputed to search the premises.<sup>58</sup> (POE, 1843, p. 3).

Eis aí o clímax nas narrativas de Poe. O narrador do primeiro trecho, imensamente satisfeito com a genialidade do crime, ansiando por se mostrar acima de quaisquer suspeitas e construir uma boa impressão de sua casa e de sua conduta - “By the bye, gentlemen, his — this is a very well-constructed house,” (in the rabid desire to say something easily, I scarcely knew what I uttered at all)<sup>59</sup> (POE, 1843, p. 07) – faz uso de certa provocação e deboche para com a situação. Em um tom desafiador, como quem zomba das ações praticadas e da aparente falta de consequências, o personagem bate pesadamente a bengala na parede que oculta o cadáver de sua esposa. Em resposta a esse ato, um grito animalesco ecoa por todo o ambiente levando os policiais a descobrirem o corpo emparedado. No segundo trecho, a paranoia e a culpa do narrador tornarão inevitável a sua confissão e a polícia entra em cena como que para lhe dar a oportunidade de autotraição. Quanto mais o personagem advoga seu comportamento calmo, mais escapam as altas batidas de um coração morto. Assim sentencia ao final do conto - “Villains!” I shrieked, “dissemble no more! I admit the deed! — tear up the planks! — here,

---

para cima, contra a parede de pedra. Esperei minhas mãos se firmarem, então puxei o gatilho. Um tiro foi suficiente.” (KING, 2015, p. 54)

<sup>57</sup> Melhor ainda, o gato não apareceu nessa noite – e assim, ao menos por uma noite, desde que o desgraçado se introduzira em minha casa, dormi profunda e tranquilamente; sim, dormi o sono dos justos, mesmo que tivesse agora o peso de um assassinato em minha alma! (POE, 2015, p. 55)

<sup>58</sup> Quando acabei a minha obra, pelas quatro horas da madrugada, a escuridão era tão profunda como à meia-noite. Quando o sino tocou, bateram à porta da rua. Desci para abrir alegremente, porque nada tinha a temer dali em diante. Entraram três homens que com toda delicadeza apresentaram-se como agentes de polícia. Um vizinho ouvira um grito, na noite anterior, o que levantara a suspeitar de que um crime teria sido praticado; como fizera a respectiva denúncia no comissariado de polícia, tinham ordenado àqueles senhores que revistassem a casa. (POE, 2015, p. 37)

<sup>59</sup> “A propósito, cavalheiros, esta é uma casa muito bem construída... (no meu violento desejo de dizer alguma coisa com desembaraço, eu mal sabia o que ia falando)” (POE, 2015, p. 56)

here! — it is the beating of his hideous heart!”<sup>60</sup> (POE, 1843, p. 04). Os finais escritos por Poe são pontuais e breves, chegam repentinos alcançando os leitores ainda no fôlego do crime recém-cometido.

Em contrapartida, o conto de King está apenas começando. O autor não somente trabalha com o suspense como encontra micros mecanismos de “tortura” contra o personagem e o leitor. Tomemos como exemplo a angústia que nos é causada quando os narradores dos três contos em questão conduzem as figuras da lei em um tour pela cena do crime. Como é desconfortante a calma com que guiam seus interlocutores e como é incômoda a aura de satisfação com o qual dissimulam seus atos. Em *O Gato Preto* e *O Coração Delator* essa satisfação da personagem, bem como o espanto do leitor é curta, dura o segundo de um pensamento de satisfação no qual o narrador pensa em se vangloriar. Já em *1922*, a satisfação de Wilfred é duradoura enquanto a “curiosidade” do leitor é inflamada: onde está a descoberta, a reparação? A diferença é que, na trama orquestrada por King, a consequência não instantânea e não tão escancarada alcança ser mais destrutiva dentro do enredo e mais impactante para o leitor. O desenrolar da narrativa baseia-se na culpa e no processo de desmonte do estado psicológico do narrador – cometer o crime e de imediato sofrer a retaliação de sua ação é mais eficaz para aliviar a mente pois, uma vez paga a dívida, é possível seguir em frente com o que quer que seja; porém, o que King apresenta ao leitor é a sensação claustrofóbica de algo rastejando em direção à personagem. Não saber o que está vindo, nem de onde, quando chegará e o que fará se revelar, constitui um meio eficaz para cansar esse culpado espectador, desestabilizando sua mente, fragilizando sua saúde, minando a lógica de seu raciocínio e pondo-o louco por fim. Nas palavras do próprio Wilfred “I remember thinking: *This night will never end*. And that was right. In all the important ways, it never has.”<sup>61</sup> (KING, 2010, p. 22).

Ainda que tenha havido, logo após o crime, alguns momentos de duvidosa tranquilidade, um a um, cada elemento que compunha a rotina do fazendeiro desmorona. A lentidão com que isso acontece – desde as primeiras desavenças em 1922 até seu desfecho em 1930 – visam não apenas o suspense mas também a torturante jornada de oito anos, as infindáveis horas de desassossego, a mordaz expectativa – na qual os males chegam lentamente, golpe atrás de golpe, minando a força, a esperteza, a tranquilidade e a lucidez do protagonista. De modo geral, ao não conseguirem provar nada contra Wilfred, este escapa à justiça dos

---

<sup>60</sup> “Patifes! – gritei – Não finjam mais! Confesso o crime! Arranquem as tábuas! Aqui, aqui! É o bater do seu horrendo coração!” (POE, 2015, p. 39).

<sup>61</sup> “Eu me lembro de ter pensado: *Esta noite nunca vai acabar*. E estava certo. De todas as maneiras que importam, ela nunca terminou.” (KING, 2015, p. 26).

homens. No entanto, seu crime repercute em toda a sua vida desse ponto em diante, tanto para o fazendeiro como para seu filho. Aos poucos, tudo começa a se decompor na vida de ambos – assim como o corpo de Arlette no fundo do poço.

## 4 A ARQUITETURA DO HORROR EM POE E KING: AMBIENTAÇÃO E PERVERSIDADE

### 4.1 Espaço, ambientação e simbolismos na composição narrativa

O ambiente da narrativa, ou seja, o espaço ficcional, é de grande importância dentro da geração de sentido já que os acontecimentos ficcionais são edificados por intermédio de uma espacialidade que lhes oferece suporte e significados implícitos. No *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), os portugueses Carlos Reis e Ana Cristina Lopes concedem um verbete sobre o espaço dedicado à abordagem sobre a história narrativa. Logo no início do verbete, o leitor encontra a seguinte afirmação: “O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS; LOPES, 1988, p. 204).

Nos contos em análise, os narradores personagens narram suas histórias a partir da memória. No ponto de convergência dos elementos ‘enredo’ e ‘memória’ conflui também a descrição do espaço narrativo, levantando a questão sobre a representação deste no texto literário em que há uma significativa tensão psicológica por parte da enunciação. Perguntamos quais são os elementos selecionados pela memória para caracterizar os espaços na escrita e por meio de quais mecanismos esses elementos tornam-se reconhecíveis para o leitor? Em que medida estas operações – a de transposição e a de reconhecimento – transformam o espaço representado e que efeitos isso produz? Esses espaços são também signos que desempenham um papel na própria semântica textual. Mais do que localização, cenário ou caracterização de um tempo, esses espaços – comumente criados a partir da imaginação do autor sobre ambientes reais – são construídos de forma a determinar e caracterizar os personagens e suas ações; mais do que isso, são também portadores de significados decisivos para a compreensão do conto de King e de Poe.

Em suas reflexões sobre criação, Edgar Allan Poe (2003, p. 119) enfatiza que “em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido”. Sua teoria acerca da construção narrativa defendia como principal característica na construção de um conto a economia dos meios narrativos, ou seja, conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E o que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido. Na narrativa, como também na poética, de Poe, tudo, desde os nomes, as estações, os cenários, o ambiente, tudo conflui para gerar o efeito de totalidade na obra, pois nenhuma palavra é escrita

por acaso, uma vez que o autor apregoava a arte consciente. Essa questão, discutida em *Filosofia da Composição*, defende que a composição de um trabalho literário, seja ele de qualquer espécie, não pode ser atribuída à sorte ou mesmo à intuição do poeta, pois para o desenvolvimento de tal ofício, o escritor deve, obrigatoriamente, recorrer a uma lógica, semelhante a uma questão matemática.

Observemos como, seguindo as considerações de Poe, o conto *1922*, apesar de extenso, costura todos os seus elementos narrativos coerentemente. O ambiente escolhido para a narrativa caracterizará o tom de restrição que transcorrerá durante o percurso. Os acontecimentos têm início ao final primavera; o cenário é uma fazenda (campo vasto, mas bem demarcado por cercas) um casal, seu filho único e os animais da propriedade. É a estação das flores, das cores e da beleza. O clima é ameno e a temperatura é agradável. O cenário inicial é o retrato da “tranquilidade rural doméstica”, os homens lavrando a terra e ordenhando os bovinos, a mulher cuidando da casa. Ainda não havia impasses ou discordâncias, os ânimos ainda estavam tranquilos. Com o fim da primavera e a chegada do verão, têm lugar as primeiras discussões entre marido e mulher – ao mesmo tempo o cenário perde o frescor e a leveza – iniciam-se, as discussões acaloradas e as decisões impulsivas tomadas de “cabeça quente”. A morte, nada natural, da esposa ocorre no auge do verão. A estação ofuscante de luz e calor na qual os dias são mais longos que as noites. Como foi possível observar anteriormente, parece a Wilfred que aquele verão tão equilibrado – com chuva e sol na medida certa para a colheita – era uma obscura recompensa pelo crime cometido. Entretanto, o sol intenso é também metáfora para a luz sendo jogada sobre a consciência do narrador. Pouco a pouco, e à medida que os dias avançam e se aproxima o fim da estação, Wilfred começa a sentir os reais impactos de suas ações: o declínio gradual dos dias em decorrência da chegada do outono, no contexto da história, guarda um sentido negativo, porque marca a decadência da temporada.

Com a chegada do outono – como clima que marca esmaecimento e queda – a rotina de Wilfred passa a degrading. A relação com o filho Henry se fragiliza: o adolescente temeroso e influenciável dá lugar a uma figura amargurada que encara os dias com a postura de “não tenho mais nada a temer ou perder”. Movido muito mais por culpa do que por rebeldia juvenil ou desafio à figura paterna. Somam-se a isso os primeiros problemas mecânicos nas máquinas, o aparecimento gradual dos ratos que, supostamente, encontraram um caminho para fora do poço, as dificuldades financeiras que começam a surgir, a “desavença” com o vizinho Harlan – único “amigo” de Wilfred – e a fatídica fuga de Henry.

A fazenda, no princípio da narrativa, é apenas um espaço isolado e alheio a todo um cenário urbano, porém, esse isolamento não deve ser visto como escolha aleatória pois para os

eventos que ali terão lugar, de fato, seria necessário a estrutura vasta e esquecida que só uma velha propriedade cercada por densa vegetação poderia oferecer. Como parte da construção narrativa, esse cenário começa a apresentar mudanças conforme a trama avança, revelam-se ambientes como o poço profundo e escuro – local também explorado por Poe em “O Poço e o Pêndulo” –, o porão, os corredores estreitos e desgastados, a escuridão que se apoderava da casa ao anoitecer, o estalar de madeira velha e os cômodos desconfortáveis. Essas características se relacionam ao gótico, como já dissemos, relacionado a ambientes decadentes, sombrios e lúgubres, como os antigos castelos com calabouços e muralhas, as igrejas, as ruínas e outras edificações envelhecidas que revelam o gosto por ambientes medievais obscuros.

Poe utiliza todos esses ambientes sombrios em sua produção para enfatizar o isolamento do mundo exterior e natural e construir o sentido, o medo do sobrenatural e o fantástico. Seguindo esse mesmo viés, King introduz os detalhes do ambiente conforme observa a necessidade de produzir no leitor a sensação de que as coisas estão se “estreitando”, assim como o personagem sente que está aos poucos ficando sem saída.

Além do espaço interior, os acontecimentos climáticos externos envolvendo a fazenda e seus prédios também já anunciam algo ruim que ainda não foi revelado ao leitor – técnica muito utilizada por Poe para trabalhar o suspense e que também é recorrente na escrita de King. São sombras da noite, rajadas furiosas de ventos, tempestades e relâmpagos. Essas condições, aparentemente normais do ciclo da natureza, relacionam-se intrinsecamente com o caminhar do enredo e da conduta, acima de tudo, do protagonista. Novamente, é uma forma de anunciar o que está por vir, como entende Todorov, na sua acepção de Pandeterminismo, em que afirma tudo estar relacionado no universo ficcional, sendo impossível qualquer coisa acontecer de forma acidental. (TODOROV, 2007, p.120).

Uma das primeiras características que notamos em *1922* é a forte presença do ambiente escuro que permeia o conto – o que contrasta com uma grande parte das cenas se passando no período da manhã e tarde e no espaço a céu aberto da fazenda; ainda assim, basta adrentar em algum imóvel que lá está a escuridão, supostamente uma metáfora para fazer referência ao fato de que basta entrar no íntimo de uma pessoa para encontrar as sombras. Esse tipo de ambientação perpassa as ações principais dos personagens e é importante para a criação do efeito de suspense na obra. Porém, é necessário ressaltar que todos nós compreendemos que um ambiente sem claridade é caracterizado por ter a coloração escura, preta. E essa cor, segundo a simbologia:

O preto se refere, nessas representações imaginativas de uma época, a um estado primitivo do homem, onde predominariam a selvageria, mas também a dedicação; a



impulsividade assassina [...]. Na via da individualização, Jung considera a cor preta como o lado sombrio da personalidade, uma das primeiras a superar. O branco seria, ao contrário, o término de um desenvolvimento no sentido da perfeição. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 633)

Por similitude podemos pensar que uma metáfora corrente para a razão, desde o século XVIII iluminista, é a luz, em oposição, o escuro – a falta de luz – pode ser caracterizado pela ausência da racionalidade. Se lembrarmos que as histórias fantásticas ou de horror se alimentam dessa atmosfera sombria poderemos, já de início, qualificar o conto *1922* como um exemplo característico. Osman Lins, no estudo *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976), faz a distinção entre espaço e ambientação. Segundo o autor, ambientação é o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Por sua vez, para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo. (LINS, 1976, p.77). O espaço, seguindo os escritos de Lins, é também aquele provocador da ação e vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como o liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem. (LINS, 1976, p.100). Ele prossegue, dizendo que o fato de o espaço:

[...] em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas –, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de certos fatores, dentre os quais o cenário, torne afinal possível o que se anuncia. (LINS, 1976, p.100)

Michel Certeau, em *A Invenção do Cotidiano* (1980, p. 201), conclui que “o espaço é o cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram”. Portanto, o movimento dos personagens possibilita apreender o espaço no texto, num movimento recíproco de se dar a conhecer. O espaço e os personagens se integram de modo a se constituírem em componente da narrativa. A percepção do espaço pelo personagem e seu percurso dão ao leitor uma maior compreensão da constituição de ambos e ampliam as possibilidades de significação do texto. O primeiro espaço de relevância a ser discutido é a fazenda, cujas terras foram, em certa medida, os agentes “motivadores” das desavenças.

Observemos como o cenário rural e o isolamento apresentados desde o início da narrativa já sugerem ao leitor que os eventos ali ocorridos são limitados e engolidos pelo vasto milharal. Esse isolamento reflete bem o estado de espírito do narrador: Wilfred não lida bem com mudanças e toda a sua identidade está enraizada em suas funções. A recusa em sair do campo para morar na cidade revela a necessidade de manter aquela trindade modesta da qual ele era o provedor. Sua figura era a detentora das responsabilidades e a ele cabia o papel de base familiar até que a idade ou uma eventual enfermidade o obrigasse a passar o bastão para o filho.

O que Wilfred seria no grande centro urbano? A esposa trabalharia, o filho teria outra escola, outra rotina, tomaria gosto por outras coisas, talvez não quisesse mais saber do trabalho no campo... Arlette não seria apenas a dona de casa, também teria uma nova rotina com novas responsabilidades e tudo seria impactado na família. Pode parecer plausível imaginar que Wilfred seria capaz de se adequar a rotina urbana (como fora forçado a fazer alguns anos à frente) e aos poucos se adaptaria; entretanto o que devemos observar é que se mover por conta própria, assumir esse abandono da “zona de conforto” era algo que o deixava atordoado ao extremo.

O campo vasto era de Wilfred. A casa era simples, mas era dele. O celeiro era velho, mas era próximo a casa e pertencia a ele. Suas posses não eram muitas, mas no quase vazio de sua propriedade era o suficiente para encher os olhos. Vender tudo, abrir mão, mudar-se significava dissolver a única coisa que o fazendeiro sabia ser e fazer. Para Certeau (1980), os lugares, as construções, os terrenos, a vastidão, os campos, os obstáculos pelos quais um personagem logra passar constituem-se em espaços significativos, imbuídos de sentido que ampliam o que pode ser apreendido do texto por meio da leitura. O efeito causado pelo deslocamento do personagem no espaço e a configuração que a linguagem dá a esse espaço e a esse deslocamento modificam, explicitam ou reafirmam as possibilidades de interpretação de um texto, de uma obra toda.

Outros espaços que favorecem a compreensão do conto são a casa e o celeiro. Observemos que no decorrer da narrativa, logo após a consumação do ato criminoso, esses espaços entram em declínio, como se houvesse uma força superior e misteriosa agindo como um justiceiro que passa a deteriorar e destruir tudo o que Wilfred acreditava que seguiria possuindo. O quarto também é um espaço importante para a compreensão do conto. Esse cômodo representa o descanso, o conforto, está ligado ao repouso e à tranquilidade – sendo, portanto, um ambiente no qual o indivíduo se encontra em posição de fragilidade. Arlette vulnerável por efeito do álcool encontra seu fim no quarto que lhe parecera refúgio, anos mais tarde, ironicamente, Wilfred põe termo a sua vida também em um quarto, ao contrário de sua esposa, seu ponto frágil é sua mente ensandecida. De todos os modos, conscientes ou não, Wilfred se vê refazendo passos e cenários que marcaram a noite do crime.

Por uma analogia simplista, a fazenda, a casa, o celeiro e a plantação seriam como muros protegendo Wilfred e mantendo-o seguro de que nada o atingiria. Entretanto, ocorre um desmoronamento em duas vias: a primeira se dá por meio dos eventos que atingem seu cotidiano de fora para dentro como o declínio da fazenda (com a ruína da plantação e morte dos animais), a deterioração rápida dos imóveis (casa, fazenda) e a morte do único filho. Concomitante a isso,

Wilfred passa a desmoronar de dentro para fora, rompendo de modo inconsciente com suas próprias defesas, entregando-se cada vez mais ao sentimento de abandono e loucura. O abandono é também simbólico, representa a ruptura com a estabilidade emocional, com a engenhosidade do pensamento, com toda a segurança psicológica do personagem; é acima de tudo um abandono do outro eu, do Homem Conivente, que nessa altura da narrativa desapareceu silenciosamente, deixando para trás um Wilfred desolado, mortificado, perseguido dentro de sua própria pele.

Perhaps every man like that. Inside me was the Conniving man, but inside the Conniving Man was a Hopeful Man. That fellow died sometime between 1922 and 1930. The Conniving Man, having done his damage, disappeared. Without his schemes and ambitions, life has been a hollow place.<sup>62</sup> (KING, 2010, p.10).

Já aqui, o conto torna-se claustrofóbico como que para alcançar no leitor a mesma sensação experienciada por Wilfred: a sensação de que seu fim estava chegando. A culpa carregada pelo velho fazendeiro encontrara um modo único de materialização: os ratos.

Em muitas obras, especificamente em *Totem e Tabu* (1913), *Psicologia de Grupo e Análise do Eu* (1921) e *O Futuro de uma Ilusão* (1927), Freud apresenta o antagonismo irremediável entre as exigências da sociedade e pulsão, considerando tal incompatibilidade como ameaça constante à sobrevivência da civilização, uma vez que os impulsos agressivos e hostis sempre procuram um meio para se expressar. É exatamente por isso que a civilização se beneficia do agente interno que vigia o sujeito e o condena com a emergência da culpa. Após inúmeras reflexões e trabalhos, em 1929, em *O mal-estar na cultura*, Freud conclui que a civilização consegue, de uma maneira ou de outra, dominar o perigoso desejo de agressão, enfraquecê-lo, desarmá-lo e estabelecer no interior do sujeito um agente para conter o desejo. Isso porque esse agente – o superego – vigia o eu e está pronto a condená-lo, intensificando o sentimento de culpa que sustenta a civilização.

Em *Atos obsessivos e práticas religiosas* (1907), Freud elabora certa comparação que pode auxiliar na compreensão da culpa em suas variáveis individual e coletiva. Ao tratar de cerimonial como um conjunto de condições que devem ser preenchidas, o psicanalista aponta que o ritual obsessivo aparenta ser um cerimonial, com a diferença de que no cerimonial religioso todo e qualquer detalhe é significativo e possui algum sentido simbólico, enquanto o ritual obsessivo é destituído de qualquer sentido manifesto e parece absurdo, inclusive ao

---

<sup>62</sup> “Pode ser que todo homem seja assim. Dentro de mim havia o Homem Conivente, mas dentro do Homem Conivente habitava o Homem Esperançoso. Este morreu em algum momento entre 1922 e 1930. O Homem Conivente, após fazer seu estrago, desapareceu. Sem seus esquemas e ambições, a vida tem sido vazia.” (KING, 2015, p. 19)

próprio obsessivo, que, apesar de não conseguir escapar ao ritual, reconhece a falta de lógica em seus atos.

Freud descreve o sentimento de culpa e o relaciona à atitude adotada diante da morte; em *Reflexões para os Tempos de Guerra e Morte* (1915) ele explica que a história primitiva da humanidade está repleta de assassinatos e aponta que o obscuro sentimento de culpa ao qual a humanidade tem estado sujeita desde épocas pré-históricas e que, em algumas religiões, foi condensado na doutrina da culpa primeva, do pecado original, é provavelmente o resultado de uma culpa de homicídio em que teria incorrido o homem pré-histórico. No mesmo texto, o autor discorre sobre a ambivalência de sentimentos que se apresentava no período de guerra, pois ao mesmo tempo em que o homem podia matar seus inimigos sem o menor escrúpulo, ele realizava rituais de purificação e isolamento para livrar-se da culpa decorrente de seu ato e do medo da vingança do espírito morto. Segundo Freud:

Ao lado de um corpo sem vida, passou a existir não só a doutrina da alma, a crença na imortalidade e uma poderosa fonte de sentimento de culpa do homem, mas também os primeiros mandamentos éticos. A primeira e mais importante proibição feita pela consciência que despertava foi: não matarás. (FREUD, 1915b, p. 305).

Concomitante à exigência ética havia o medo da própria morte, que também é reflexo do sentimento de culpa. A investigação psicanalítica dilui o aspecto absurdo dos atos obsessivos ao revelar que eles possuem um sentido inconsciente e que é pelo mecanismo de deslocamento psíquico que ocorre a substituição do elemento real e importante por um trivial. No conto *1922*, esse processo psíquico atribuído ao personagem é simbolizado pela figura dos ratos ocupando cada vez mais os espaços comuns, surgindo estrategicamente em todos os lugares para onde Wilfred se desloca – como se seguissem seus passos ou mesmo como se adivinhassem seu percurso – que nos dá as informações necessárias para compreender como o personagem já se encontra em profundo estado de tormenta culposa e projeta em todos os ambientes a imagem que representa a perdição de sua condição humana.

Com a formulação do complexo de Édipo, o sentimento da culpa é presentificado e revivido individualmente, no que Freud identifica como intensos desejos de morte; estes podem se transfigurar em medo consciente da própria morte. Para Freud, à época do crime primevo, a autoridade era externa ao sujeito; agora, com a emergência do superego (eu interior) e a internalização das normas, a instância opressora lhe é interna (consciência). A culpa é compreendida, portanto, como sendo a forma pela qual o eu percebe a crítica do superego. Assim, em *O mal estar na cultura* (1930), Freud reconhece que a culpa se delineia, então, não mais como um sentimento difuso, e sim um sentimento onipresente: uma infelicidade interior contínua.

Em 1901, no capítulo “Determinismo, crença no acaso e superstição” de *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana*, Freud discorre sobre a superstição ser uma expectativa de infortúnio: uma pessoa que tendo sido educada com preceitos morais e, por isso, recalcado sua hostilidade no inconsciente “será especialmente propensa a esperar o castigo por sua maldade inconsciente como um infortúnio que a ameaça de fora” (FREUD, 1901, p. 311). Esse “castigo” diz respeito à necessidade de punição que, atrelada à culpa, pode aparecer de diversas formas. Como é o caso dos ratos presentes no conto. Esses roedores, tão comuns e que surgem sem qualquer pré-requisito, passaram a fazer parte da rotina de Wilfred, supostamente empenhados em desempenhar os papéis de memória, culpa e perseguição, nunca permitindo que ele esquecesse o crime que cometera:

Then, just as ratiocinative ability began to resurface through my initial shock – when I began to ask myself what sort of breathing might cause a woman’s dress to rise and fall not just at the bosom but all the way from neckline to hem – her jaw began to move, as if she were struggling to talk. It was not words that emerged from her greatly enlarged mouth, however, but the rat which had been chewing on the delicacy of her tongue. Its tail appeared first. Then her lower jaw yawned wider as it backed out, the claws on its back feet digging into her chin for purchase. The rat plopped into her lap, and when it did, a great flood of its brothers and sisters poured out from under her dress. One had something white caught in its whiskers – a fragment of her slip, or perhaps her skimmies...Her dress collapsed around her. The counterfeit breathing stopped. But she was staring at me, and what had seemed a clown’s grin now looked like a gorgon’s glare. I could see rat-bites on her cheeks, and onde fer earlobes was gone.<sup>63</sup> (KING, 2010, p. 29).

Observe-se que, nesse trecho, não estão mais evocados elementos que expandem os sentidos, mas sim aqueles que os retraem. A descrição com elementos grotescos presente no trecho citado revela fatores que causam o horror, o asco: o odor fétido, o rato saindo pela boca do cadáver, o corpo arroxeadado e já com os primeiros sinais de uma decomposição feroz... Os ratos eram, para Wilfred, uma versão alternativa do fantasma de Arlette; esses roedores tão famosos eram a personificação da culpa que roía Wilfred, roía sua consciência, deixando-o exaurido. Eram um símbolo da podridão que corroía sua esposa e do horror que o mordiscava a cada segundo de sua vida. O trecho em que o personagem sente que ela (o cadáver) estava

---

<sup>63</sup> “Então, quando voltei a ter minha capacidade de raciocínio, após o choque inicial — e quando comecei a me perguntar que tipo de respiração é capaz de fazer o vestido de uma mulher subir e descer não só no peito, mas por toda a sua extensão, desde o decote até a bainha —, o maxilar dela começou a se mexer, como se estivesse tentando falar. Só que não foram palavras que saíram de sua boca rasgada, mas o rato que andara mastigando sua língua macia. O rabo apareceu primeiro. Então o maxilar inferior dela se escancarou mais quando o animal recuou, as garras de suas patas traseiras arranhando o queixo dela para se firmarem. O rato caiu no colo de Arlette, e, ao fazer isso, uma enxurrada de seus irmãos e irmãs saiu de baixo do vestido dela. Um deles tinha alguma coisa branca presa nos bigodes — um pedaço de sua calcinha, ou talvez de outra roupa de baixo... O vestido de Arlette caiu de volta em torno do corpo. A falsa respiração parou. Mas ela estava me encarando, e o que parecia um sorriso de palhaço agora estava mais para um olhar fuzilante. Dava para ver mordidas de rato nas bochechas dela, e o lóbulo de uma das orelhas tinha sumido.” (KING, 2015, p. 39)

encarando-o (“staring at me”), a modificação da visão de um “sorriso de palhaço” (“clown’s grin”) em “olhar fuzilante” (“looked like a gorgon’s glare”) reflete bem o processo de a culpa levá-lo a ver/imaginar reações em um corpo sem vida, apodrecido. Também não se pode deixar de salientar como a tradução para a expressão - “olhar fuzilante” - não remete toda a riqueza de significados da referência ao olhar de górgona, de Medusa que paralisava suas vítimas, transformando-as em pedra. O fenômeno da culpa é magistralmente encenado pelas escolhas linguísticas do texto de King. Em decorrência do simbolismo apontado, mesmo após a venda da fazenda e das tentativas de trabalhar em áreas aleatórias, os ratos estavam lá.

There were times when I actually believe that, but lying bed at night (and listening to the rats scampering in the walls – they have been my constant companions), I always knew the truth: I was still trying to win. Even after Henry’s and Shannon’s deaths, even after losing the farm, I was trying to be the corpse in the well. She and her minions.<sup>64</sup> (KING, 2010, p. 128).

Sewing paid better than hauling, and it was easier on my back, but the Sewing Floor was dark and cavernous, and after four months or so I began to see rats on the mountains of freshly blued denim and hunkering in the shadows beneath the hand-trucks that first brought in the piecework and then rolled it out again. On several occasions I called the attention of my co-workers to these vermin. They claimed not to see them... It was easier for them to tell Mr. Hanrahan that I was seeing things. I understood. And when they began to call me Crazy Wilf? I understood that, too. It wasn’t why I quit. I quit because the rats kept moving in.<sup>65</sup> (KING, 2010, p. 129).

I hed my job at the Omaha Public Library for four years. Technically speaking, I suppose I still hold it now, although I haven’t been there in a week and have not ’phoned in sick. The rats, you see. They found me there, too. I began to see them crouched on piles of old books in the Binding Room, or scuttering along the highest shelves in the stacks, peering down at me knowingly. Last week, in the Reference Room, I pulled out a volume of the *Encyclopaedia Britannica* for an elderly patron (it was Ra-St, which no doubt contains an entry for *Rattus norvegicus*, not to mention *slaughterhouse*) and saw a hungry gray-black face staring out at me from the vacant slot.<sup>66</sup> (KING, 2010, p. 129).

<sup>64</sup> “Houve vezes em que realmente acreditei que fosse possível, mas, deitado na cama à noite (ouvindo os ratos correndo dentro das paredes — eles nunca me abandonaram), sempre soube da verdade: eu ainda estava tentando vencer. Mesmo depois das mortes de Henry e Shannon, mesmo depois de perder a fazenda, eu estava tentando derrotar o cadáver no poço. Ela e seus *servos*.” (KING, 2010, p. 144).

<sup>65</sup> “O setor de costura pagava melhor do que o de carregamento e cansava menos as minhas costas, mas o andar da costura era escuro e cavernoso, e, após cerca de quatro meses, comecei a ver ratos nas montanhas azuis de brim e andando nas sombras dos carrinhos que traziam os tecidos e levavam o produto final embora. Em várias ocasiões tentei mostrar essas pragas para os meus colegas. Mas eles diziam não vê-los... Era mais fácil para eles dizer ao sr. Hanrahan que eu estava vendo coisas. Eu entendi. Até quando eles começaram a me chamar de Wilf Maluco. Entendi isso também. Não foi por isso que pedi demissão. Eu fiz isso porque os ratos continuavam a aparecer.” (KING, 2015, p. 145).

<sup>66</sup> “Trabalhei na Biblioteca Pública de Omaha por quatro anos. Tecnicamente falando, acredito que ainda trabalhe, embora não apareça por lá há uma semana nem tenha telefonado para avisar que estava doente. Os ratos, sabe. Eles me encontraram lá também. Comecei a vê-los nas pilhas de livros velhos na Sala de Encadernação, ou correndo pelas prateleiras mais altas das estantes, me espiando com astúcia. Na semana passada, na Seção de Referências, peguei um volume da *Enciclopédia Britânica* para uma senhora (era o que continha o intervalo Ra-St, que sem dúvida tem um verbete para *Rattus norvegicus*) e vi um rosto cinzento e faminto olhando para mim do espaço vazio na prateleira.” (KING, 2015, p. 00).

Quando Wilfred passa a contar do surgimento dos ratos no dia a dia, essas aparições têm início de modo tão sutil que nos é difícil apontar qual delas era real qual era fruto de sua criação imaginária. Aspecto salientado inclusive pela maneira de se referir aos ratos no poço como servos da esposa morta. O que se pode observar é que quanto mais o ex-fazendeiro entra em declínio mais aumenta o número de roedores espalhados a sua volta, em quantidade proporcional ao remorso que o consome. Essa incerteza em relação aos delírios do narrador acentua a loucura em desenvolvimento. Sempre é possível trabalhar com duas versões, a primeira de que realmente Wilfred visse as criaturas sem que elas estivessem, de fato, em sua forma física diante de seus olhos ou poderiam estar de fato nos ambientes frequentados pelo narrador – o que não seria um evento fora da plausibilidade – embora pouco provável, visto que os colegas de trabalho não os veem. Porém, em ambos casos, o que assombra Wilfred é a certeza da perseguição, fruto de um delírio ou presenças reais, os ratos só poderiam estar ali por um motivo: estavam buscando-o, queriam vingança e o encontrariam aonde quer que fosse.

A loucura é, de fato, uma característica bastante recorrente em narrativas semelhantes ao conto em questão. No século XIX, vários autores como Guy de Maupassant e Edgar Allan Poe se prenderam ao psicológico para sustentar o teor fantástico de suas narrativas, fazendo com que os males fossem deflagrados a partir da consciência da mente humana. No decorrer dos fenômenos irreais os personagens vibram na ambiguidade do que poderia ser real ou não, chegando a acreditar na sua loucura. Solitário, em um quarto de hotel, Wilfred precisa, desesperadamente, escrever para confessar, precisa de algum modo exorcizar por meio da narrativa a culpa que lhe consumia o corpo e a alma. O pavor em seu estado mais cru o cerca dia e noite e o impele a optar pela única rota de fuga que, movido por um insano remorso, Wilfred julga ainda possuir – o suicídio: “Dizem que suicidas e assassinos vão para o inferno. Se for assim, saberei o caminho, porque estive lá nos últimos oito anos.” (KING, 2015, p. 108).

Conforme Maria Cristina Batalha (2003) salienta, o indivíduo louco refaz uma nova realidade consagrando-a como verdade. Essa obscuridade que confronta a psique humana se reflete através do delírio, do insano, de forma que traz embates contra a racionalidade. Nesses impasses de criar a estranheza entre o limite do real e o sobrenatural, Freud (1919, p. 09) relata que a incerteza é um efeito de suma importância. Além da hesitação do personagem diante dos eventos insólitos, o medo também é evidenciado nesta transgressão do real para o irreal, sendo experimentado pelo leitor conjuntamente com o personagem, em duas faces: primeiro viria o medo físico relacionado ao potencial nocivo de centenas de roedores invadindo um quarto; em seguida, temos o medo metafísico, o desespero do que haverá para além de tudo aquilo.

And here I have been ever since, spending the money I have saved as librarian – which doesn't matter any longer – and writing my confession, which does. I –  
 One of them just nipped me on the ankle. As if to say *Get on with it, time's almost up*.  
 A little blood has begun to stain my sock. It doesn't disturb me, not in the slightest. I  
 have seen more blood in my time; in 1922 there was a room filled with it.  
 And now I think I hear... is it my imagination?

No.

Someone has come visiting.

I plugged the pipe, but the rats still escaped. I filled in the well, but she also found her  
 way out. And this time I don't think she's alone. I think I hear two sets of shuffling  
 feet, not just one. Or –

Three? Is it three? Is the girl who would have been my daughter-in-law in a better word  
 with them as well?

I think she is. Three corpses shuffling up the hall, their faces (what remains of them)  
 disfigured by rat-bites, Arlette's cocked to one side as well... by the kick of a dying  
 cow.

Another bite on the ankle.

And another!

How the management would –

Ow! Another. But they won't have me. And my visitors won't, either, although now I  
 can see the doorknob turning and I can smell them, the remaining flesh hanging on  
 their bones giving off the stench of slaughtered

slaught

The gun

god where is the

stop

OH MAKE THEM STOP BITING M<sup>67</sup> (KING, 2010, p.130).

O processo de enlouquecimento vivido por Wilfred constrói-se em um efeito dominó. Com o passar dos meses e ao se deparar com as consequências, em diferentes escalas, de suas decisões, a culpa que passa a roer Wilfred de dentro para fora estende-se a todas as coisas e todas as pessoas que sucumbiram sob o peso daquele primeiro crime, o que significa que não

---

<sup>67</sup> “E cá estou desde então, gastando o dinheiro que havia guardado como bibliotecário — que já não importa mais — e escrevendo minha confissão, porque isso, sim, é importante. Eu...

Um deles acabou de morder meu tornozelo. Como se quisesse dizer: *Termine logo isso, seu tempo está acabando*. Um pouco de sangue começou a manchar minha meia. Isso não me perturba nem um pouco. Já tinha visto muito mais sangue. Em 1922, eu vi um quarto cheio.

E agora acho que estou ouvindo... será a minha imaginação?

Não.

Alguém veio me visitar.

Fechei o cano, mas ainda assim os ratos escaparam. Enchi o poço, mas *ela* também encontrou um jeito de sair. E desta vez não acho que esteja sozinha. Acho que escuto dois pares de pés, não apenas um. Ou...

Três? São três? A garota que teria sido minha nora em um mundo melhor também está com eles?

Acho que sim. Três cadáveres arrastando os pés pelo corredor, os rostos (ou o que restou deles) desfigurados por mordidas de ratos, a face de Arlette também torta para o lado... pelo coice de uma vaca moribunda.

Outra mordida no tornozelo.

E outra!

Como a gerência ficaria...

Ai! Outra. Mas eles não vão me pegar. Nem meus visitantes, embora agora eu possa ver a maçaneta girando e sinto o cheiro deles, o resto de carne que pende de seus ossos exalando o mau cheiro dos abatidos

abat

A arma

Deus, onde está a

parem

AH, FAÇA COM QUE PAREM DE ME MOR” (KING, 2015, p. 146-147).



há apenas uma consciência culpada pelo ato criminoso, mas também uma consciência que atribuiu a si e a suas escolhas as consequências que se seguiram. Haveria, até certa medida a possibilidade de o desmoronamento de partes da propriedade, a morte dos animais, a infestação de roedores, a queda da bolsa, a gravidez de Shannon, a fuga de Henry e o final trágico do jovem casal, serem fatos analisados isoladamente, ocorridos coincidentemente no mesmo período da morte de Arlette. Entretanto, o desenrolar em cadeia de todos esses fatos é compreendido como relacionado a aquele crime primeiro, ou seja, a dificuldade e recessão econômica chegaria e causaria grande impacto, porém, as famílias James e Cotterie estariam intactas e talvez pudessem atravessar juntas aquele período.

Em suas últimas palavras, o horror ao qual está submetido é de uma profundidade tão extrema que, do ponto de vista do Wilfred – e até certo ponto do leitor que acompanha a narrativa sem saber ainda seu desfecho – as fronteiras do real e irreal já se dissolveram. A culpa a que está submetido e o horror criado por sua perturbação mental guiam-no para um cenário onde, possivelmente, alcançado por seus carrascos, os ratos, estes inciam a expiação do crime cometido. Infligem a Wilfred a agonia de ser mordido, roído e devorado vivo. Uma perfeita metáfora do que faz o remorso e a loucura. A culpa se constrói em três direções. A primeira com a dissolução familiar e seus efeitos em cadeia – longe de estarem satisfeitos com o status do início do conto, era ainda assim uma rotina infinitamente melhor e tranquila. Segundo, tem início o desfalecimento da propriedade e perda de tudo pelo que a personagem “lutara” para manter. Em paralelo a isso, a mente inicia seu processo de desmonte, tão sutil que é impossível precisar as ocorrências iniciais do declínio psicológico. E por último, com o avançar do tempo e diante da solidão vivenciada para lidar com os eventos que se seguem, a loucura passa a turvar a visão de Wilfred, nubla sua percepção, confunde seus sentidos e o conduz por decisões que não são totalmente conscientes.

A personagem Wilfred enlouquecera. A análise psicanalítica do conto leva-nos a considerar que a narrativa criada magistralmente por King tem como referência o processo de culpa descrito por Freud. As ações do protagonista podem ser relacionadas à tensão entre o ego e o superego clamando por punição. Neste processo, o indivíduo se sente culpado e o superego lhe diz: “Cometestes um crime e deves ser punido.” Este sentimento é tão forte que a pessoa acaba por cometer alguma ação má que lhe traga a punição pela qual o superego anseia. Considerando que King conjugou em Wilfred vários aspectos desse fenômeno psicológico humano, obviamente, não havia o exército de roedores invadindo o quarto de hotel no qual ele estava. É possível afirmar que, simbolicamente, a presença desses pequenos roedores eram, nada mais, que a materialização de um crime por meio de uma mente que se auto condenou.

The body of Wilfred James, a librarian at the Omaha Public Library, was found in a local hotel on Sunday when efforts by hotel staff to contact him met with no response. The resident of a nearby room had complained of “a smell like bad meat”, and a hotel chambermaid reported hearing “muffled shouting or crying, like a man in pain” late Friday afternoon. After knocking repeatedly and receiving no response, the hotel’s Chief of Security used his pass-key and discovered the body of Mr. James, slumped over the room’s writing desk. “I saw a pistol and assumed he had shot himself”, the security man said, “but no-one had reported a gunshot, and there was no smell of expended powder. When I checked the gun, I determined it was a badly maintained .25, and not loaded. “By then, of course, I had seen the blood. I have never seen anything like that before, and never want to again. He had bitten himself all over – arms, legs, ankles, even his toes. Nor was that all. It was clear he had been busy with some sort of writing project, but he had chewed up the paper, as well. It was all over the floor. It looked like paper does when rats chew it up to make their nests. In the end, he chewed his own wrists open. I believe that’s what killed him. He certainly must have been deranged.”<sup>68</sup> (KING, 2010, p. 131).

Quando é encontrado nos aposentos do hotel, depois de morto, Wilfred é a perfeita representação do horror que vivera nos instantes finais de vida. Alheio ao contexto em que tudo se produziu e desconhecendo a narrativa que somente protagonista e leitor conhecem, o narrador em terceira pessoa que assume a última folha do conto descreve o cenário de um homem que atormentado a níveis extremos mutilou o próprio corpo a dentadas logo após triturar, também com os dentes, em ínfimos pedaços o que estava escrevendo antes do suicídio. A confissão de Wilfred – a única prova do crime que cometera – se perde junto a sua mente ensandecida. A ironia por trás desse fato é carregada de significado: o conto não é só uma história sobre crimes e castigos, sobre ações e consequências, tardias ou não, não busca apenas justiça e/ou reparação, é sobre onde e como o horror e loucura podem nos levar.

A culpa e como ela pode enlouquecer um ser humano sempre foi um tema recorrente na literatura de horror/terror. Em *O Coração Delator*, Poe combina a explosão da loucura, o assassinato, a repetição do ritmo cardíaco acusador e a apuração dos sentidos na realização de um monólogo, no qual o narrador dialoga com a sua própria mente doentia. Também em *1922*, podemos observar tais recursos. Uso do tom confessional e delirante, se considerarmos que Wilfred já iniciou sua escrita movido pelo desespero de “saber” que seu fim se aproximava.

---

<sup>68</sup> “O corpo de Wilfred James, um bibliotecário da Biblioteca Pública de Omaha, foi encontrado em um hotel no domingo, quando os funcionários não obtiveram resposta ao tentar entrar em contato com ele. O hóspede de um quarto próximo havia reclamado de um “cheiro de carne estragada” e uma camareira relatou ter ouvido “gritos ou um choro abafado, como de um homem com dor”, no fim da tarde de sexta-feira. Depois de bater várias vezes na porta e não receber resposta, o chefe da segurança do hotel usou sua chave mestra e encontrou o corpo do sr. James caído sobre a escrivaninha do quarto. “Vi a pistola e achei que ele tivesse se matado”, disse o segurança, “mas ninguém ouvira um tiro, e não havia cheiro de pólvora. Quando chequei a arma, vi que era uma de calibre 25 malconservada, e não estava carregada”. “A essa altura, é claro, eu já havia notado o sangue. Nunca tinha visto nada como aquilo antes, e nunca mais quero ver. Ele havia mordido o corpo inteiro — braços, pernas, tornozelos, até os dedos dos pés. E não era só isso. Estava claro que ele estivera escrevendo alguma coisa, mas também havia mastigado o papel. Estava espalhado pelo chão. Pareciam aqueles papéis roídos que os ratos usam para fazer os ninhos. Por fim, ele abriu os próprios pulsos com mordidas. Acredito que tenha sido isso que o matou. Ele devia estar louco.” (KING, 2015, p. 147-148).

O medo é exaltado e arrastado, então para que essa atmosfera seja duplamente simbólica, King cedeu à ambientação certa proximidade com os delírios, além de permanecer em um local comum: fora em um quarto que Wilfred dera cabo da vida de Arlette e também foi em um quarto que ele achara seu fim. Este ambiente, que deveria representar segurança, tranquilidade e repouso, torna-se um perturbador local de expiação dos pecados. Não se pode deixar de mencionar a figura simbólica dos roedores representando a materialização da culpa e uma forma de autopunição, já que só o personagem central os via e ouvia. Os ratos costumam simbolizar a parte inconsciente do ser humano, assim como as preocupações noturnas e as fantasias autônomas. São considerados animais-espírito que algumas vezes aparecem simbolizando a apropriação indébita dos objetos ou dos afetos. No *Diccionario de los Símbolos*, há a seguinte definição:

Rata. La rata goza en Europa de un prejuicio netamente desfavorable. Se la asocia a las nociones de avaricia, de parasitismo, de miseria. Ciertamente el propio Yi-king ve en ella la imagen de la avidez, del temor, de la actividad nocturna y clandestina; La rata, o más bien el ratón, es la montura de Ganesha. Está asociada como tal a la noción de robo, de apropiación fraudulenta de las riquezas. Pero este ladrón es el Alma en el interior del corazón. (DANA; HERA, 1986, p.869).

A partir disso, podemos apreender que os ratos presentes no conto *1922* não são meras coincidências. Os traços culturais que caracterizam esse roedor servem para refletir não apenas a memória inapagável de crime, materializando-se como símbolo da culpa, mas também servem para tornar possível a identificação da personalidade de Wilfred com essas criaturas. Observemos por exemplo que a personagem, apesar de fazendeiro rústico e que desempenhava esse papel ao longo de quase toda sua vida, sempre fora dado aos livros e a leitura mantendo em sua casa uma biblioteca particular que, apesar de modesta, contava com uma variedade considerável de exemplares. Wilfred era o que popularmente chamamos de “rato de biblioteca” e essa prática se reflete no último emprego que ele ocupa antes do fim de sua vida, como bibliotecário.

Não há registros concretos do surgimento dessa expressão – rato de biblioteca – que se popularizou na língua portuguesa. Podemos supor que tenha surgido a partir da associação entre os hábitos dos roedores e os espaços por ele frequentados. No conceito popular, rato é o frequentador assíduo de um local, seja para buscar alimento, seja para se esconder, fazer seus ninhos ou buscar materiais que possam lhe servir de alguma maneira. Desse hábito podemos supor que alguém que é frequentador de bibliotecas e percorre longos corredores, atento as prateleiras e seus intermináveis volumes, em certa medida, aproxima-se dos ratos na busca por algo que seja de seu interesse. Desse modo também, considerando que para fazer seus ninhos

os ratos deem preferência por papel, palha, tecido e afins, estar ligado as folhas, aos livros, jornais e revistas, também é um hábito em comum com os roedores – hábito que não passou despercebido por Stephen King. Quando Wilfred escreve sua confissão, em um ataque de insanidade, mastiga todos os papéis como se naquele momento, de fato, o homem tivesse se transfigurado em rato: “It was clear he had been busy with some sort of writing project, but he had chewed up the paper, as well. It was all over the floor. It looked like paper does when rats chew it up to make their nests.”<sup>69</sup> (KING, 2010, p. 131).

Observemos que a construção do discurso narrativo em *1922* está muito ligada a essa analogia homem/rato. Os ratos vão se construindo dentro do conto na medida em que sua figura traça o percurso do personagem rumo as consequências de seus atos. Primeiro eles surgem como consequência natural e, portanto, esse primeiro contato pode passar batido para os mais desatentos. Depois eles começam a ocupar os espaços não permitindo que Wilfred se esqueça, nem por um segundo, do crime cometido. Em seguida, passam a acompanhar todos os passos do personagem, cercando-o e impedindo qualquer tipo de fuga. Para além dos espaços físicos, os ratos estão na mente de Wilfred, estão no medo, na angústia, nos delírios, nas alucinações. Os ratos são, nesse contexto, a projeção da culpa, roendo de dentro para fora.

Léon Grinberg, em sua obra *Culpa e Depressão* (2000), apresenta o conceito de culpa persecutória. Na culpa persecutória existe um sentimento de dano ocorrido, verificando-se que este sentimento produz medo de represália, dor e mágoa. Os indivíduos dominados por uma grande culpa persecutória são bastante marcadas por muito ressentimento, dor, medo e autocensura, bem como, pela atemporalidade onde o passado, o presente e o futuro se confundem. Segundo Grinberg (2000), a culpa persecutória encontra-se sob o domínio da pulsão de morte. As pessoas em quem este tipo de culpa predomina tendem a ter comportamentos autopunitivos, uma vez que existe uma regressão onde as angústias e o sentimento de ser perseguido estão relacionadas com a forma como essa culpa mortifica o ego. Neste caso, este recorre às suas defesas mais primitivas como a dissociação, idealização, negação e principalmente a identificação projetiva.

O conto *1922* tem por desfecho a figura de um homem literalmente mordido pela própria culpa, esmagado sob o peso do remorso. A palavra remorso vem do latim medieval *remorsum*, que significa a dor provocada pela consciência. Em latim, *remorsum* vem do verbo *remordere*, que significa ‘voltar a morder’, causar sofrimento prolongado ou repetido ou atacar de volta, no sentido de se vingar – *remordere* tem o sentido de voltar a mexer em uma ferida,

---

<sup>69</sup> “Estava claro que ele estivera escrevendo alguma coisa, mas também havia mastigado o papel. Estava espalhado pelo chão. Pareciam aqueles papéis roídos que os ratos usam para fazer os ninhos.” (KING, 2015, p. 118)

causando mais dor ou sofrimento. A palavra *remordere* vem da junção do prefixo *re-* com o verbo *mordere*. Em latim (e em português), *re-* é geralmente um prefixo de repetição, com o sentido de algo que acontece ou é feito outra vez. A palavra *mordere* significa morder, mastigar, comer, ou causar dor como uma mordida. No sentido metafórico, também tem o significado de machucar os sentimentos de alguém, fazer uma crítica dura, remoer alguma situação ou irritar alguém constantemente (uma pessoa que provoca outra, falando sobre algum assunto sensível de propósito para a irritar, estaria “mordendo” essa pessoa). Assim, *remordere* significa literalmente “voltar a morder”<sup>70</sup>.

Do latim para o português, a palavra *remorso* ficou com o sentido de ‘dor na consciência’. Isso aconteceu porque os sentimentos negativos, reconhecendo que se fez algo errado, maltratam a mente como uma mordida. O sentimento de *remorso* é repetitivo, como várias mordidas no mesmo lugar sensível – daí a escolha dos ratos não ter sido mero acaso. A última cena narrada por Wilfred são os ratos tomando o ambiente do quarto e o atacando com mordidas por todo o corpo – o que mais tarde, através da narração em terceira pessoa de um funcionário, sabemos que o próprio Wilfred flagelou a si mesmo. Essas mordidas, o ápice da loucura a qual chegara, marcam a necessidade de se punir, ainda que de modo inconsciente. Ele poderia não saber que estava imaginando coisas, muito menos que estava mutilando o próprio corpo mas, seu inconsciente sabia do crime cometido e sabia que só haveria um fim para o que fora começado em 1922 e conseqüente só seria possível alcançar certa ‘paz’ se houvesse uma reparação ou expiação. Assim funciona a loucura – cria realidades alternativas que possam cumprir os horrores de uma mente atormentada. Não está ao nosso alcance afirmar que Stephen King conhecesse, ou não, as origens da palavra *remorso* e toda a ideia a ela atrelada, entretanto o sentimento do *remorso*, como algo que permanece remoendo, moendo e mastigando encaixa-se neste cenário de seguidas mordidas que não cessam. Apenas aumentam até a exaustão. Até que seja alcançado o fim a partir do qual não possa mais ser sentido.

Aliados à organização dos recursos estéticos relacionados ao horrível e ao simbolismo da culpa, também podem ser observados, em *1922*, elementos característicos do gênero fantástico, conforme apontamos no início deste trabalho.

Segundo a perspectiva de Tzvetan Todorov (2007), o primeiro elemento ao qual devemos atentar, é a construção de uma narração confiável, que prenda o leitor e o leve a

---

<sup>70</sup> Encontra-se em várias línguas como no italiano (*rimorso*), no francês (*remords*), no espanhol (*remordimiento*); a etimologia da palavra dá a ideia do sentimento doloroso, angústia acompanhada de vergonha, sentimento esse causado muitas vezes pela consciência de se ter agido mal, acompanhado de arrependimento, culpa, lamentação, penitência e outras dores.

considerar que o mundo recriado é real e natural como a realidade externa ao texto ficcional. Para tanto a presença do narrador em primeira pessoa é muito eficaz, como já salientado no capítulo anterior. Um narrador nunca é questionado do que diz, já um personagem sim; este pode mentir. Então um narrador personagem possui o crédito da verdade e crédito da dúvida, contribuindo eficazmente à hesitação fantástica. Além disso, “a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos”. (TODOROV, 2007, p. 72).

No fantástico, as personagens sob o ponto de vista do narrador estão sempre oscilando entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais – inserindo-os, desta forma, na ordem convencional da natureza – e a admissão da existência de fenômenos que escapam aos pressupostos científicos, racionais e empíricos que organizam o conhecimento burguês da realidade. Todorov aponta essa hesitação entre a crença na sobrenaturalidade dos fenômenos e a convicção numa explicação que os inscreva num rol de justificativas conformes às leis naturais como o elemento definidor Fantástico.

A partir das considerações de Todorov, retomamos alguns fatos visto ao longo da narrativa que se apresentam em 1922. A primeira vez que Wilfred se depara com os ratos é quando regressa ao poço, na manhã seguinte ao assassinato, para se desfazer de alguns pertences da esposa. Nesse cenário, os ratos já haviam alcançado o poço e, atraídos pelo odor característico e encontrando passagem por um cano, estavam passeando pelo cadáver. Obviamente, há uma explicação para esse fato e Wilfred recorre a plausibilidade dela para não se soltar de sua sanidade:

The rats had gotten to her – so what? Don’t they get to all of us in the end? The rats and bugs? Sooner or later even the stoutest coffin must collapse and let in life to feed on death. It’s the way of the world, and what did it matter? When the heart stops and the brain asphyxiate, our spirits either go somewhere else, or simply wink out. Either way, we aren’t there to feel the gnawing as our flesh is eaten from our bones.<sup>71</sup> (KING, 2010, p.30).

A tentativa de se isentar da culpa que a cena lhe causa é nítida nessa reflexão de Wilfred. Tentar agarrar-se a ideia de que não há nada de limpo e belo na morte, demonstra como a vida do fazendeiro já se encontra na corda bamba – de um lado, um homem tentando remediar seus crimes e prosseguir com a vida que um dia julgou ser a melhor opção e do outro o ser humano

---

<sup>71</sup> “Os ratos a encontraram... e daí? Eles não encontram todos nós no fim? Ratos e vermes? Mais cedo ou mais tarde, até mesmo o mais sólido dos caixões acaba se rompendo e deixando a vida entrar para se alimentar da morte. É assim que o mundo funciona, e o que importa? Quando o coração para e o cérebro deixa de funcionar, nosso espírito vai para outro lugar ou simplesmente desaparece. De um jeito ou de outro, não estamos lá para sentir as mordidas quando roem as carnes dos nossos ossos.” (KING, 2015, p. 40).

acovardado diante das possíveis consequências de suas péssimas escolhas. Assim como o narrador em *O Coração Delator* e sua vã tentativa de falar alto para abafar as pulsações que imagina ouvir, Wilfred também busca desculpas que possam lhe isentar dos horrores que se avizinham. Tanto em Poe, como em King, somos apresentados a personagens que precisam convencer a si mesmos como forma de não se desprenderem de seus eixos, isto é do equilíbrio mental. Precisaram com urgência acreditar que não estão ouvindo nada de anormal, de que não estão vendo coisas fora da normalidade dos fatos, precisam de explicações pouco críveis como meio de negar o assombro e o medo crescente. Tanto em *O Gato Preto*, *O Coração Delator* e *1922* há personagens essencialmente humanas – que reconhecem suas limitações, têm medos e são vulneráveis. São possibilidades do que é o comportamento humano e de como muitas vezes tentamos nos trair, nos sabotar. A negação é uma característica a qual recorreremos com uma frequência muito maior do que se imagina. Em certas ocasiões, tão automática, que não é preciso nenhum esforço para alcançá-la. O fingir não ver até que certo problema não esteja mais ali, buscar respostas aleatórias ou criá-las a fim de não encarar a realidade, tentar de todas as formas enganar os sentidos e a percepção dos fatos é também uma forma de buscar fortalecer a si mesmo pois, o medo já está instaurado. E se há medo, há fragilidade, exposição e suas consequências.

Entretanto, essa não é a única vez que Wilfred se depara com os roedores. Eles reaparecem diversas vezes, ao longo da narrativa. O ponto a ser observado nessas aparições é: Quando elas são reais e quando são apenas projeções de uma mente corroída pela culpa? Wilfred narra diversas situações nas quais, embora não verbalize, sente-se acoado, perseguido, até mesmo caçado. Os ratos passam a ocupar os espaços comuns com grande facilidade: a casa, os armários, os móveis, o aparador, o celeiro, o curral, o forro das paredes; eles aparecem nos seus ambientes de trabalho, na fábrica de tecidos, correm pelos encanamentos, se escondem em meio aos livros da biblioteca da cidade. Haveria explicações plausíveis para a maioria dessas ocorrências? Provavelmente. Sabe-se que ratos são classificados como pragas em decorrência da facilidade de sua reprodução e pela rapidez com que infestam ambientes diversos. Em uma fazenda, sem boas estruturas de saneamento básico, não é difícil que essas criaturas venham a surgir e, imóveis construídos em madeira pura, sem manutenção ou nenhum tipo de limpeza e cuidado que venha a preservá-los tornam-se ambientes propícios para ninhos desses roedores.

Seguindo a lógica desse raciocínio, a casa da fazenda, também mal cuidada e repleta de goteiras, seria um ambiente convidativo. Bem como os móveis cheios de caixas e tecidos mofados e, se considerarmos que uma infestação de roedores não se limita a zona rural, faz todo sentido que eles apareçam também, e principalmente, na zona urbana, no ambiente úmido e

embolorado das fábricas e escondidos entre encanamentos. Também não é de se estranhar sua presença em bibliotecas, escondidos em arquivos volumosos e fazendo ninhos de papel picado. Entretanto, eles de fato, poderiam não estar lá. Alguns casos, como os ratos que Wilfred matou – um esmagado e o outro com um tiro – realmente eram presenças físicas. O mesmo não se pode dizer dos demais. É conveniente notar que as aparições seguintes dos roedores ocorrem, conveniente, quando Wilfred está sozinho e que, na presença de outras pessoas, somente ele é capaz de ver as criaturas.

O fantástico nesta narrativa se instala sobre uma zona fronteira, justamente sobre a linha que divide o real e o imaginário, sobre o mistério e a incerteza. Embora possamos inferir explicações sobre muitas ocorrências, não é possível chegar a nenhuma resposta concreta. A hesitação comum ao leitor e personagem caracteriza o texto fantástico.

Outro ponto da narrativa que deve ser observado é, para além das aparições dos ratos, o fato de Wilfred afirmar ter recebido uma visita de sua falecida esposa. Fora nesta ocasião que ele ficara sabendo, com riqueza de detalhes, tudo que se passara com seu filho Henry após a fuga, como ele adentrou na vida do crime, por quais locais passou, como a namorada baleada morreu em uma cabana de beira de estrada e como Henry se suicidara, logo em seguida, com um tiro na cabeça.

Standing on the porch was my wife. She was still wearing her burlap snood, now flecked with snow; it must have been a slow and painful journey from what should have been her final resting place. Her face was slack with decay, the lower half slewed to one side, her grin wider than ever. It was a knowing grin, and why not? The dead understand everything. [...] She swayed all the way around the kitchen, touring what had been her domain as clods fell from the skirt of her dress (there was no sign of the quilt or the counterpane) and her head bobbed and rolled on her cut throat. Once it tilted back all the way to her shoulder blades before snapping forward again with a low and fleshy smacking sound. (KING, 2010, p.100)

Then her cold lips were pressed against the burning, feverish cup of my ear, and she began whispering secrets that only a dead woman could know. I shrieked. I promised to kill myself and take her place in Hell if she would only stop. But she didn't. She wouldn't. The dead don't stop.<sup>72</sup> (KING, 2010, p.101).

---

<sup>72</sup> “Parada na varanda estava a minha esposa. Ela ainda usava a rede de cabelo de estopa, agora salpicada de neve — acredito que tenha sido uma lenta e dolorosa jornada de onde deveria ter sido sua última morada até ali. Seu rosto estava meio frouxo e descolado devido à decomposição, a parte inferior meio torta para um lado, seu sorriso mais largo do que nunca. Era um sorriso inteligente, e por que não? Os mortos sabem de tudo. [...] Ela cambaleou por toda a cozinha, passeando por onde um dia haviam sido seus domínios, enquanto um pouco de terra caía da saia de seu vestido (não havia sinal do edredom ou da colcha) e sua cabeça balançava e deslizava em sua garganta cortada. Uma hora a cabeça pendeu para trás até encostar-se às costas, antes de tombar para a frente de novo, com um ruído de carne se estendendo. [...]” (KING, 2010, p.115)

“Então ela pressionou os lábios frios contra minha orelha febril, e começou a sussurrar segredos que somente uma mulher morta saberia. Eu gritei. Prometi me matar e trocar de lugar com ela no inferno, se ela parasse. Mas ela não parou. Não pararia. Os mortos não param.” (KING, 2015, p. 116)



Apesar de não podermos falar em sobrenatural como elemento característico deste conto, não podemos descartar a possibilidade de haver, nesse excerto, uma irrupção sobrenatural, isto é, a aparição da morta caracterizando a relação com o fantástico. Não podemos determinar a exclusão desse gênero narrativo e/ou seus arredores, pois outros elementos desta literatura permanecem presentes, e são até potencializados – como o horror grotesco de certas descrições e a incerteza. Por outro lado, o isolamento social da personagem principal, suas obsessões, seu caos interior, sua visão distorcida da realidade e sua autodestruição, materializada em sua loucura e morte, remetem a uma explicação lógica. Na citação acima, tendo já Wilfred mencionado seu estado febril, temos margem para discutir o potencial de alucinação desta cena. As alucinações, como o sonho, são em forma e conteúdo recorrentes tropos da literatura. Teresa Cruz recorre a Maurice Merleau-Ponty para abordar o conceito fenomenológico de alucinação em *Da vida das imagens* (2003), classificando como:

produção artificial de experiências sensíveis sem efetivo conteúdo sensorial [...] e (pode) aludir a todo o campo da percepção: visual, mas também auditivo, tátil, olfativo, etc... Diz ainda Merleau-Ponty que “o corpo do alucinado perdeu a sua inserção no sistema das aparências”, “permanecendo capaz de evocar pelas suas próprias montagens uma pseudo-presença deste meio”. (CRUZ, 2003, p. 66-67).

A loucura de Wilfred é instituída quando este atribui valor de verdade à imagem produzida pela culpa: a esposa assassinada. O medo, ausente no início da narrativa, quando o homicídio fora orquestrado e executado, surge incontrollável. Somam-se à debilidade física do narrador, seu estado febril agravado pela mão infeccionada e inchada devido a mordida do rato, aos seus sentidos já bastante confusos, horrorizados e desesperados e temos uma narrativa duvidosa sobre essa suposta visita de Arlette. Quanto a todos os detalhes específicos que somente uma mulher morta poderia contar, haveria outros meios de o fazendeiro acessar essas informações, como ouvi-las de outras pessoas e por outros meios, como o rádio. A mente do narrador, já tomada pela culpa, angústia e medo, facilmente mesclaria imagens e situações compondo uma nova “realidade”.

No conto de King, o fato de o protagonista narrar uma possível perseguição por parte dos ratos mostra, além do fato de o ser humano ser dual, a possível loucura do narrador. Para Wilfred, o responsável pelo assassinato fora sua própria vítima – a irredutibilidade de Arlette, sua vontade de seguir um caminho que não incluía as limitações impostas pelo casamento e vida rural. Como é comum a pessoas mentalmente perturbadas, o personagem projeta a imagem da culpa na figura de ratos vingadores que o perseguem, como uma sombra, ou como sua própria consciência, não sendo possível a Wilfred fugir de si mesmo. Como não há uma

explicação para a maldade, no conto de King, pode-se supor que, para o autor, a maldade irracional – ou o desejo sem limites – é parte central da vida dos homens.

A maldade no conto de King serve para estabelecer uma ponte com certo caráter fantástico dessas narrativas. Esse caráter é dado pelo excesso de crueldade de um homem que calcula friamente um assassinato, chegando a se tornar um fato inusitado, extraordinário; fundamenta-se nos aspectos psicológicos desenvolvidos na narrativa, no monólogo do narrador assassino, que ao mesmo tempo defende sua perspectiva e planeja detalhadamente o crime que cometerá. É interessante notar que o enraizamento no cotidiano é fato obrigatório para a noção de fantástico, pois só se considera algo insólito, quando ele é comparado com uma realidade não-fantástica. Pode-se considerar, então, que a ficção fantástica é uma obra aberta, que coloca em xeque a realidade, permitindo a efabulação do leitor via imaginação. O fantástico trabalha tensionando o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, evidenciando a impossibilidade da linguagem em expressar o real. Ao tornar incompatível o natural e o sobrenatural, a obra literária fantástica põe em relevo as fissuras do modelo realista de representação.

#### **4.2 O Demônio da Perversidade – de Poe a King**

Dividido em duas partes, um ensaio e um conto, *O Coração Delator*, texto de Edgar Allan Poe têm como premissa o descrédito em uma causa que possa explicar os impulsos humanos e afirmar que a perversidade, deveria ser encarada como um princípio inato e primitivo da ação do homem. Sob a influência desse agente “sem motivo”, a pessoa age sem um objetivo compreensível, ou melhor dizendo, age por um motivo pelo qual não se deve agir. A perversidade é uma instigação, que, por exemplo, faz com que um homem, à borda de um precipício, por mais que trema e não queira se lançar no abismo, seja atraído, por fim, para a própria destruição. Na segunda parte do conto, o personagem relata como cometeu o assassinato deliberado de um homem. Pesquisando algumas memórias francesas, ele encontra a narrativa de uma doença fatal que quase levou à morte uma senhora em decorrência de uma vela acidentalmente envenenada. Servindo-se da mesma estratégia, provoca em sua vítima a morte por envenenamento. Uma das características mais peculiares na escrita de Poe, e utilizada em vários de seus contos, como *O Gato Preto* e *O Coração Delator*, é a presença de um narrador não confiável. Seja por debilidades mentais ou por ser um observador parcial da narrativa, nem sempre é possível perceber quando ele está falando a verdade, se ele é equilibrado ou não, ou mesmo se tem conhecimento de todos os fatos – o mesmo se aplica a Wilfred James,

protagonista do conto de Stephen King, pois, no princípio do conto, tomamos conhecimento de que os fatos serão narrados em tom memorialista para compor sua confissão e que o estado mental no qual se encontra é o mesmo estado mentalmente incerto que o levará, posteriormente, à fatídica cena final.

No conto *O Demônio da Perversidade*, o narrador sem nome parece ser bem-educado e instruído e profundo conhecedor de filosofia, misticismo e religião (o que nos remete ao modo como Wilfred era dado aos livros – lia uma hora por dia, todas as noites – e sabia expressar-se bem apesar de seu ofício rústico). Durante os primeiros parágrafos do conto, o autor questiona a frenologia<sup>73</sup> e os instintos de sobrevivência do homem, como a necessidade de se alimentar e procriar. Segundo as teorias que o narrador cita, essas tendências são voltadas ao bem-estar e preservação da vida humana, mas a perversidade contraria todas as filosofias. É um impulso destrutivo e irresistível e mesmo assim, inato ao ser humano.

É notável a atmosfera de horror que ambienta os contos *O Coração Delator*, de Edgar Allan Poe e *1922*, de Stephen King. Os dois contos se valem do horror para destacar a crueldade com potencial para se manifestar no cotidiano de uma sociedade supostamente civilizada. No conto de Poe, a maldade é um ato banalizado e a violência algo que faz parte do ser humano e espreita até encontrar uma oportunidade para se manifestar. Ao ambientar sua narrativa em um local desconhecido e não demarcado e não revelar a identidade do morto e de seu assassino, Poe torna sua história universal, ao passo que King, localiza sua escrita em pontos possíveis de marcar no mapa criando assim um cenário ambíguo – é medonho porque é real em muitas medidas mas, está longe da realidade de alguns leitores, por exemplo, daqueles que se distanciam do meio rural, relações conjugais e afins, então, causa um traiçoeiro alívio: não é por que é outra realidade que não possa nos atingir.

Os contos têm início com narradores autodiegéticos que relatam seus crimes e a minúcia com que calcularam cada detalhe de seus atos – como se isso fosse um atestado de que ambos estavam em plena posse de suas capacidades mentais. Os argumentos utilizados são a sabedoria ao planejar o crime, a precaução para não ser descoberto e sua dissimulação. Os narradores, conforme discutimos, atuaram de maneira obsessiva e dedicada, mas em Poe, a arrogância do personagem o tornara tão confiante, que o conduziu à confissão, King, por sua

---

<sup>73</sup> Frenologia é uma pseudociência que alega que a forma e protuberâncias do crânio são indicativas das faculdades e aptidões mentais de uma pessoa. Baseia-se no conceito de que o cérebro é o órgão da mente e se encontra dividido em regiões com funções específicas denominadas *módulos*. Embora estes conceitos se construam com base em fatos, a frenologia extrapola conclusões para além das evidências empíricas de uma forma que diverge da ciência. O principal pressuposto da frenologia, que alega que as medidas do crânio são indicativas dos traços de personalidade, encontra-se desacreditada por evidências empíricas.

vez, construiu sobre as bases da loucura e da culpa uma torre de autodestruição. Tanto Poe quanto King criaram protagonistas que mesclaram a instabilidade emocional com o poder de uma consciência culpada. A configuração da culpa vai sendo sugerida ao longo do conto e atinge seu ápice no momento em que os ratos da culpa, ou seja, uma mente corroída pelo remorso e a dor, consegue que Wilfred roa os papéis de sua confissão e, em seguida, arranque pedaços do próprio corpo a dentadas.

Outro ponto a ser observado no conto de King é o papel que a morosidade desempenha na trama enquanto catalisadora da loucura. A morosidade está presente no desenrolar arrastado do tempo desde que Wilfred se encontrou sozinho e desprovido de tudo o que um dia julgou possuir. Seria de se esperar que ao perder tudo, o conto fosse encaminhado para o fim. O que devemos levar em consideração é o fato de que, como já mencionado, a dissolução da vida imediatamente após a ruína seria “mais fácil e menos torturante para ele”. Recordemo-nos de que em *O Gato Preto* e em *O Coração Delator*, o castigo vem a galope, o sofrimento de seus respectivos protagonistas é curto e o que se passa depois da revelação de seus crimes é incerto. Pra Wilfred, restam-lhe ainda oito longos anos torturantes. Percebe-se como no caso de *1922* o fim imediato do fazendeiro não alcançaria o mesmo efeito. A morte imediata seria “fácil”, não haveria pavor, expiação, dor, vãs tentativas de fuga, não haveria o declínio estrutural dos cenários – e se considerarmos o apreço e mesmo apego de Wilfred pela fazenda, vê-la padecer e perdê-la por fim, fora um duro golpe para ele.

Para alcançar o efeito pretendido era preciso cansá-lo, torturá-lo lentamente, levá-lo de bar em bar, gastando cada centavo e vendo os ratos se avolumarem ao redor. Wilfred não percebia que não era dos ratos que eles fugia, mas sim de si mesmo, e como sua consciência o acompanhava irremediavelmente, aonde quer que fosse, lá estariam os ratos personificando a culpa que o roía. Apesar dos esforços em mostrar sua lucidez, o remorso e a loucura são crescentes, levando-o a enxergar no suicídio uma opção amigável. A centralidade do macabro no conto, a essencialidade da morte e a estética do horror originam-se precisamente da negação das balizas da normalidade e da negação da vida.

No caso de outro conto de Poe, *O Gato Preto*, observa-se a história de um outro personagem que fora dócil e humano de caráter, com extrema dedicação e afeição aos animais. Depois de casado com uma mulher de caráter afim, o narrador revela seu especial interesse por Plutão, um gato preto pelo qual nutre profunda amizade. No entanto, em decorrência de um desvio de índole, talvez motivado pelo álcool, ou (quem sabe?), por impulsos internos desconhecidos e avessos, a esta criatura tão amada é infligido o suplício de ter um dos olhos extraídos com um canivete e, algum tempo depois, ela é enforcada com um laço num ramo de

árvore. Nesse conto verificamos exatamente o que Poe considera como a perversidade “um dos impulsos primitivos do coração humano, uma das indivisíveis faculdades primárias, ou sentimentos, que dão direção ao caráter do homem” (POE, 2011, p. 27).

Neste peculiar conto, Poe apresenta algumas características da perversidade que, além de se manifestar nos contos *O Gato Preto*, *O Coração Delator*, também está presente em *1922*. Essas características dizem respeito aos estímulos que levam à prática do ato perverso propriamente dito. Em um dos pontos apresentados, Poe ao falar da perversidade como “... um impulso radical e primitivo – um impulso elementar” (POE, 2011, p. 08), recorda-nos como, diante de uma situação conflitante, em *1922*, Wilfred manifesta seu primeiro pensamento de morte em relação a esposa. Por mais que haja outros fatores envolvidos, é válido ressaltar como esse impulso se manifestou antes de o Homem Conivente ser mencionado: “‘It was not fear of the neighbors’ chatter, I had no care for country gossip; ’twas something else. I had come to hate her, you see. I had come to wish her dead, and that was what held me back.’”<sup>74</sup> (KING, 2010, p. 04).

E em se tratando de perversidade como impulso primitivo, o que haveria em comum entre as vítimas dos respectivos contos? O que um felino inquietante, um olhar que inspira repulsa e uma esposa com ideias contrárias têm em comum? Os três representam a fissura na vida e no cotidiano de seus respectivos antagonistas. Simbolizam a ruptura com o que fora um dia convencionalizado como tranquilidade e conforto. Observemos, por exemplo, que o olho fechado não inspirava fúria no narrador de Poe, assim como a ausência do gato preto inspirava um “alívio” em seu dono; igualmente em *1922*, se o impasse pelas terras nunca tivesse acontecido, se Arlette nunca tivesse herdado os acres ou mesmo se tivesse cedido de primeira à junção de sua herança com a fazenda do marido, o casamento não teria sido dissolvido do modo como tudo ocorreu.

Outra característica da perversidade, segundo Poe, diz que “em certas mentes, sob determinadas condições, torna-se completamente irresistível” (POE, 2011, p. 07). Lembremos que, em *O Gato Preto*, ao passar a corda pelo pescoço do felino e o enforcar, o homem o faz com lágrimas nos olhos, consciente de que o pobre animal nenhum mal lhe fizera propositalmente, ao contrário, outrora lhe tivera muita afeição, porém, no momento em questão, mesmo ciente de seu ato, era impossível assumir o controle da situação. Nesse sentido, o discurso de Wilfred é duplo, ao passo que manifesta o crescente ódio pela esposa como algo

---

<sup>74</sup> “Não era medo do que os vizinhos iriam falar, eu não ligava para as fofocas do interior. Era outra coisa. Eu começara a odiá-la, entende? Começara a desejar que ela morresse, e foi isso que me deteve.” (KING, 2015, p. 12).

próprio de si mesmo, coloca-se como “dominado” pelo Homem Conivente e por toda a promessa do que poderia vir a ser a vida sem a esposa deixando que esse Homem tomasse as rédeas da situação, não lutando contra; parecia-lhe irresistível sucumbir a esse algo que ao fim e ao cabo, era ele próprio: “If she was gone, I said, everything would be the way it was. All the arguments would cease. We could live here peacefully. I’ve offered her everything I can to make her go, and she won’t. There’s only one other thing I can do.”<sup>75</sup> (KING, 2010, p. 07)

Observemos como aquilo que o narrador chama de ter ‘oferecido tudo o que estava ao seu alcance’ para Arlette, eram opções que o beneficiavam, como se a estivesse induzindo a determinada escolha – qual seria, por exemplo, a diferença substancial em deixar que Arlette se fosse com a herança uma vez que Wilfred estava a longos anos sem aqueles acres de terra e nunca lhe fizeram falta? O que se esconde por trás dessa recusa talvez fosse algo mais aguçado do que o próprio Wilfred pudesse compreender ou deixasse transparecer. O que talvez ele quisesse evitar era a perda de controle – tentou mantê-lo até o último minuto enquanto acreditava que seria capaz de se suicidar com uma bala na cabeça.

A venda das terras e um novo recomeço para a esposa representaria uma nova estrada de possibilidades com a qual ele teria de “competir”. Henry teria mais opções de vida (ainda que a relação com Shannon Cotterie tivesse chegado ao ponto que chegou, as opções de ajuda seriam maiores e melhores se Arlette estivesse viva), talvez adentrasse mais nos estudos ou em alguma outra profissão e, chegando a condições melhores, ergueria uma vida por conta própria. Ao fim, estaria Wilfred sozinho esforçando-se em uma atividade que não seria levada adiante por ninguém. Além disso, e não menos importante, a venda das terras para a Companhia Farrington, pouco a pouco tornaria o ambiente insuportável e insustentável e como seria difícil – praticamente impossível – fazer a empresa retirar-se da região, seria Wilfred a pessoa forçada a se mudar. De todas as formas erradas, parecia mais “fácil” resolver a questão se o problema fosse concentrado apenas em Arlette.

Outro ponto a ser observado tanto em *1922*, como em *O Demônio da Perversidade*, *O Coração Delator* e *O Gato Preto*, é a sensação de alívio que se apodera do narrador depois dos crimes cometidos, um certo sentimento de satisfação.

When I went back to the house at midafternoon, I was tired but clear-headed and calm at last. Our few cows were bellowing, their morning milking hours overdue. I did that chore, then put them to pasture where I’d let them stay until sunset, instead of herding them back in for their second milking just after supper. They didn’t care; cows accept what *is*. If Arlette had been more like one of our bossies, I reflected, she would still

<sup>75</sup> “Se ela desaparecesse, tudo voltaria a ser como antes. Todas as discussões acabariam. Poderíamos morar aqui tranquilamente. Ofereci a Arlette tudo o que estava ao meu alcance para que fosse embora, mas não deu certo. Agora só tem uma coisa que eu posso fazer.” (KING, 2015, p. 15-16).

be alive and nagging me for a new washing machine out of the Monkey Ward catalogue. I probably would have bought it for her, too. She could always talk me around. Except when it came to the land. About that she should have known better. Land is a man's business.<sup>76</sup> (KING, 2010, p. 27).

The night waned, and I worked hastily, but in silence. First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs. I then took up three planks from the flooring of the chamber, and deposited all between the scantlings. I then replaced the boards so cleverly, so cunningly, that no human eye — not even his — could have detected anything wrong. There was nothing to wash out—no stain of any kind — no blood-spot whatever. I had been too wary for that. A tub had caught all — ha! ha! (POE, 1843, p. 03).<sup>77</sup>

It is impossible to describe or to imagine the deep, the blissful sense of relief which the absence of the detested creature occasioned in my bosom. It did not make its appearance during the night; and thus for one night, at least, since its introduction into the house, I soundly and tranquilly slept; aye, slept even with the burden of murder upon my soul. (POE, 1843, p. 06).<sup>78</sup>

Nos três narradores há certo orgulho ao descreverem com que precisão e agilidade lidam com os crimes cometidos. Em *O Coração Delator* e *1922*, há o elemento da premeditação, enquanto que em *O Gato Preto* não há execução planejada, porém, nos três casos há um vangloriamento da tranquilidade, astúcia e praticidade, como se essa frieza no trato com os acontecimentos fosse algo de maior importância em relação ao ato cometido. Interessa aos narradores demonstrarem como não tremeram inicialmente, como não se acovardaram nem se deixaram abalar diante da ocultação realizada. Acreditam assim que, por estarem narrando uma confissão, salientar essa clareza de ideias e esse vigor braçal é determinante para que suas narrativas não sejam postas em dúvida quanto a veracidade dos elementos descritos – ainda que as memórias postas no papel sejam capazes de traí-los.

Voltando aos contos, os crimes possuem suas particularidades, mas, ainda assim, é possível identificar aspectos em comum. Em *O Gato Preto*, o protagonista mata a esposa com um machado e a empareda em um vão do sótão. Em *O Coração Delator*, após o crime, o corpo

<sup>76</sup> Quando voltei para casa, no meio da tarde, estava cansado, mas sereno e com a mente clara. Nossas poucas vacas estavam mugindo, a ordenha já muito atrasada. Cuidei dessa tarefa, depois as levei para o pasto, onde as deixei até o sol se pôr, em vez de recolhê-las para a segunda ordenha, logo após o jantar. Elas não ligavam; vacas aceitam as coisas como elas são. Refleti então que, se Arlette tivesse sido mais como uma das nossas vacas, ela ainda estaria viva e me perturbando para comprar uma máquina de lavar nova do catálogo da Monkey Ward. E eu provavelmente compraria para ela. Ela sempre me convencia. Menos quando o assunto era terra. Ela deveria saber disso. Terra é assunto de homem. (KING, 2015, p. 37).

<sup>77</sup> A noite avançava, e eu trabalhava rápido, mas em silêncio. Antes de mais nada, desmembrei o corpo. Cortei a cabeça e os braços e as pernas. Então, retirei três tábuas do piso do quarto e coloquei tudo entre os vãos. Depois, recoloquei as tábuas com tanto engenho, tanta astúcia, que nenhum olho humano – nem mesmo o dele – conseguiria detectar algo de errado. Nada ficou por lavar – nenhuma mancha de tipo algum – nenhuma mancha de sangue de modo algum. Eu havia sido cauteloso demais para isso. Uma tina havia recolhido tudo – ha! ha!(POE, 2015, p. 36-37).

<sup>78</sup> É impossível descrever ou imaginar o profundo e jubiloso alívio que a ausência da criatura detestada causou em meu peito. Ele não fez sua aparição durante a noite; e assim, por uma noite, pelo menos, desde a sua chegada a casa, eu dormi profunda e tranquilamente; sim, *dormi*, mesmo com o peso de um assassinato em minha alma. (POE, 2015, p. 55).

é ocultado sob o assoalho. Em 1922, Wilfred utiliza-se de um poço para este mesmo fim – a metáfora perfeita de se ter chegado “ao fundo do poço” – não por Arlette, mas pelo quão baixo Wilfred fora capaz de descer. O emparedamento, esse símbolo do sufocamento, do que precisa ser preso ou oculto a qualquer custo, é um recurso recorrente na composição de Poe. O mesmo podemos observar na ocultação do corpo sob o assoalho e na decisão de Wilfred em ocultar a esposa morta no fundo do velho poço. Querendo jogar para as profundezas as evidências e as memórias de seus atos, o poço é um local quase perfeito para enterrar não apenas o resultado de um crime, mas, acima de tudo, é uma metáfora da necessidade de se isolar e se esconder: é a escuridão que manteria oculto o que se passou a Arlette e a ação de Wilfred escondida do mundo; é o símbolo do oculto, o local improvável no contexto do conto.

#### **4.3 Noções de Justiça e de Culpa: da perseguição a construção da loucura**

Perante a perda de um ente querido por morte, o luto pode tornar-se difícil caso tenha existido uma atitude ambivalente em relação ao morto. Assim, segundo o exemplo de Freud (1913), se uma filha perde a mãe, não é raro acontecer que a sobrevivente fique atormentada quanto ao fato de ela poder ser a responsável pela morte da mãe devido a descuido ou negligência. Racionalmente, nada poderia justificar estes receios, porém, esta atitude pode ser encarada como uma forma patológica de luto com a passagem do tempo. Para o psicanalista, essas autoacusações objetivas são justificadas, não porque a pessoa enlutada seja realmente responsável pela morte, mas sim pelo desejo inconsciente de ver morrer essa pessoa, assim, verifica-se que as censuras são uma reação contra esse desejo inconsciente. Nestes casos, por detrás do terno amor há uma hostilidade oculta inconsciente. Este é o exemplo clássico, o protótipo, da ambivalência das emoções humanas. Esta hostilidade inconsciente de satisfação com a morte poderá ser *projetada* para o morto. Assim, o sobrevivente nega que tenha algum dia alimentado quaisquer sentimentos hostis contra este, em vez disso, é a alma do defunto que alimentaria estes sentimentos e procuraria pô-los em ação durante todo o período de luto.

Apesar de este processo de projeção ser bem-sucedido, a sua reação emocional apresenta as características de castigo e remorso, porque é o sujeito dos temores, e submete-se a renúncias e restrições, embora estas sejam em parte disfarçadas como medida de proteção contra o demônio hostil. Dessa forma, é notório que para se sentir culpado, não é preciso cometer o ato, basta apenas desejá-lo (Freud, 1913). Muitas vezes, a literatura confirma esta ideia, por exemplo, em *Os irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski, não era importante qual dos três personagens tinha cometido o parricídio, mas sim qual deles o tinha desejado.



O sentimento de culpa possui uma íntima relação com a evolução da sociedade e com as estruturas psíquicas do ser humano. É estudado pela filosofia, pela teologia, pela sociologia, pelo direito e, finalmente, pela psicologia. Para a psicanálise, constitui-se como um dos pontos mais obscuros da mente humana, mas que merece relevo por parte de vários autores pela importância que lhe é atribuída na forma como se estrutura o psiquismo. Segundo Winnicott (1958), a culpa é uma forma especial de sofrimento associado à ambivalência, coexistência de amor e ódio em relação ao mesmo objeto, o que é possível observar na postura de Wilfred que, deixando de lado os embates com a esposa por conta dos cem acres de terra, apesar de tudo, ele a queria e odiava isso em sua postura. O ódio advinha da irredutibilidade da esposa, mas, se ela cedesse, ele manteria o casamento.

A construção da culpa é um processo interno que se passa no âmago do protagonista. Como é possível perceber em todo o conto, o estado psíquico do protagonista se encontra bastante fragilizado de modo que seus esforços por justificar e achar respostas plausíveis a seus atos torna-se cada vez mais difícil.

Com isso também concordam perfeitamente os veredictos judiciais daquela maravilhosa faculdade em nós que denominamos consciência moral. Um homem pode dissimular o quanto ele quiser, para dourar perante si mesmo um comportamento ilegal do qual se recorda, e declarar-se não-culpado a seu respeito, como se se tratasse de um engano não premeditado e de um simples descuido que jamais se pode evitar totalmente, conseqüentemente de algo em que se fosse arrastado pelo caudal da necessidade natural; ele descobre, contudo, que o advogado que fala em seu favor de modo algum consegue fazer calar o acusador nele, tão logo ele se dê conta de que no momento em que praticava a injustiça estava de posse do seu juízo, isto é, no exercício de sua liberdade e, apesar disso, ele explica o seu delito a partir de certo mau hábito contraído por crescente abandono do cuidado para consigo próprio até o ponto em que pode considerá-lo uma consequência natural do mesmo, sem que isto, contudo, possa assegurá-lo contra a autorrepressão e a censura que ele próprio se faz”. (KANT, 1993, p. 159-160).

Com esta explicação, Kant revela que por trás de toda a ação humana, por trás de toda livre expressão e uso pleno de livre arbítrio, a motivação para toda ação, inclusive as não idôneas, jamais é arbitrária. O criminoso, quando pratica o crime, no fim das contas – como bem podemos recordar Raskólnikov, em *Crime e Castigo*, e o fazendeiro Wilfred, em *1922*, não precisa de acusador: dentro de si, segundo a citação acima, há uma expiação particular dentro de cada um, daí, advém a conclusão de que, por vezes, palavras ou comportamentos posteriores delatam o crime – como é o caso do protagonista em *O Coração Delator* – porque sua própria consciência o entregou antes. Kant prossegue fazendo a seguinte afirmação:

Pois sobre isso se funda também o arrependimento relativamente a um ato cometido há bastante tempo, em toda recordação dele; uma sensação dolorosa, produzida por disposição moral e que é praticamente vazia, na medida em que ela não pode servir para tornar o acontecido não acontecido, e que seria até absurda [...] mas enquanto dor

é perfeitamente legítima, porque a razão, se se trata da lei de nossa existência inteligível (da lei moral), não reconhece diferença de tempo e pergunta somente se o evento me pertence como ato, a seguir, porém, vincula-lhe sempre moralmente a mesma sensação, quer ele tenha ocorrido agora ou há muito tempo. (KANT, 1993, p. 53).

Dessa maneira, é a razão mesma que, conduzindo o homem à prática do ato, o reconduz, por meio da autorrepreensão dirigida pela culpa que sente, à própria razão da qual ele se desviou. É o sentimento de transgressão da lei moral que, se movendo atemporalmente, faz com que o sujeito perceba em si mesmo a transgressão. A razão que sanciona o homem, portanto, permanece viva nele, justamente porque o homem não consegue dela se desvencilhar. Essa análise filosófica do problema se coaduna com a análise psicanalítica de certo modo.

No texto *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides* (1946), Melanie Klein introduz os conceitos de identificação projetiva, e esclarece o conceito de posição esquizo-paranoide e posição depressiva. Na primeira, a identificação projetiva leva à desintegração do Eu. Estas angústias são vividas como um ataque por parte de perseguidores externos que mobilizam a clivagem das partes dolorosas, por outro lado, das partes gratificantes. O ego rudimentar utiliza este processo defensivo para expulsar para fora de si um objeto mau ou perseguidor e distanciar o perigo, a sua agressividade é assim projetada para o objeto. Vejamos o trecho a seguir retirado do conto de King:

Besides, he was right. Everything that gone wrong was my fault. Except for the rats, I thought. They are not my fault. But they were. Of course they were. If not for me, she would have been at the stove, putting on supper. Probably going on and on about those 100n acres, yes, but alive and well instead of in the well.<sup>79</sup> (KING, 2010, p. 31).

Vejamos como os ratos, segundo as proposições de Klein (1946), representam essa projeção da culpa e do perigo que amedrontavam o protagonista. A fala de Wilfred, “eles não são minha culpa” espelha uma tentativa de fuga ou distanciamento do perigo interno, pois, ao tentar jogar para o universo o aparecimento “natural” dos roedores, como algo que se dá em qualquer sepultura, é um modo de tentar aliviar-se o máximo possível dessa figura que personifica o crime cometido. Ao projetar as criaturas nos espaços ao seu redor o personagem buscava alcançar uma fuga que fosse, ao menos, física. É bastante complexo para cada indivíduo assumir a destrutividade existente dentro de cada um. Muitas vezes, a forma de lidar com esses impulsos e pensamentos destrutivos é a projeção. No conto de King, apesar da firme negação de Wilfred, os ratos faziam o papel dessa projeção.

---

<sup>79</sup> “Além disso, ele estava certo. Tudo o que tinha dado errado era culpa minha. *Menos os ratos*, pensei. *Eles não são minha culpa*. Mas eram. É claro que eram. Se não fosse por mim, ela estaria ao fogão, preparando o jantar. Provavelmente falando sem parar sobre aqueles 100 acres, mas viva e bem, em vez de, literalmente, no fundo do poço.” (KING, 2015, p. 41).

Days went by. I don't know how many, only that they were rainy. When the rain comes in the fall, outside chores have to wait, and I didn't have enough livestock or outbuildings to fill the hours with inside chores. I tried to read, but the words wouldn't seem to string together, although every now and then a single one would seem to leap off the page and scream. Murder. Guild. Betrayal. Words like those.

Days I sat on the porch with a book in my lap, bundled into my sheepskin coat against the damp and the cold, watching the rainwater drip off the overhang. Night I lay awake until the small hours of the morning, listening to the rain on the roof overhead, it sounded like timid fingers tapping for entry. I spent too much time thinking about Arlette in the well with Elphis. I began to fancy that she was still... not alive (I was under stress but not crazy), but somehow aware. Somehow watching developments from her makeshift grave, and with pleasure.<sup>80</sup> (KING, 2010, p.90).

Wilfred não consegue fugir à angústia e ao delírio, e mesmo tendo escapado da acusação, julgamento e condenação mundana e tendo conseguido ser visto pelos homens como um marido abandonado – cuja esposa fora, supostamente, assassinada a beira da estrada – e que logo após perder seu único filho, sem qualquer prova a seu desfavor, sem qualquer indício que o fizesse ser condenado socialmente, o verdadeiro carrasco de seu crime fora sua própria consciência. Incapaz fugir de si mesmo, é o enfrentamento e o esgotamento psicológico ao qual é submetido, que aprisiona, condena e encarcera Wilfred dentro de sua culpa. E a sua redenção não poderia vir de forma diferente: sentindo-se derrotado – pois assassinara a esposa por causa da fazenda que, por fim, também foi perdida – sepultando um filho adolescente, duplamente perseguido tanto pelos ratos, que ele jurava piamente serem os mesmos que estiveram no poço com Arlette, como pela esposa incapaz de descansar, só lhe restava tentar suicidar-se. Mas, mesmo aqui, percebemos que todas as ações cobram um preço por sua execução. Não bastava a culpa ou o remorso. Não bastava que o velho fazendeiro admitisse que estivera errado a vida toda. Não há clemência no acerto de contas e seu horrendo crime só aceitava uma coisa em troca: que a mente de Wilfred caísse em desgraça.

Observemos ainda os artifícios utilizados por King para a manutenção do conto. A ambientação construída está diretamente ligada ao tom negativo e trágico, sendo também responsável pela duplicação na interpretação. Observemos, por exemplo, que ao início do conto é verão e mesmo com o assassinato cometido, a colheita naquele período é boa. Logo em seguida, inicia-se o outono – o que pode ser compreendido como uma metáfora da queda já que

---

<sup>80</sup> “Os dias se passaram. Não sei quantos, só que foram chuvosos. Quando chovia no outono, as tarefas do lado de fora, nos campos, precisavam ser adiadas, e eu não tinha animais ou construções suficientes para preencher o tempo. Tentei ler, mas as palavras não pareciam fazer sentido, embora de vez em quando uma delas parecesse pular da página e gritar. Assassinato. Culpa. Traição. Palavras como essas. Durante o dia eu me sentava na varanda com um livro no colo, agasalhado com meu casaco de pele de ovelha contra a umidade e o frio, vendo a água da chuva pingar do beiral no alto. Durante a noite eu ficava acordado até as primeiras horas da manhã, ouvindo a chuva no telhado. Aquele barulho soava como dedos tímidos, batendo para entrar. Passei muito tempo pensando em Arlette no poço com Elpis. Comecei a fantasiar que ela estivesse... não viva (eu estava agonizado, mas não maluco), mas de algum modo *consciente*. De algum modo observando de seu túmulo improvisado o que acontecia, e adorando.” (KING, 2015, p. 104).

esta é a estação em que as folhas das árvores caem e as cores vivas começam a perder-se marcando o declínio e a decadência do que fora o verão. Na sequência, chega o inverno e é nessa estação – caracterizada pelas manhãs mais curtas, frio intenso e a depender da região, escassez de recursos como água e comida – que ocorrem, como uma avalanche, o desmoroamento material, físico e moral de Wilfred. Essa estação é a última a ser marcada dentro do conto, como que indicando que as tempestades nunca acabaram desse ponto em diante. Como se houvesse um tipo de maldição, a terra entrara em um declínio vertiginoso, e isso não passa despercebido por aqueles que tomam conhecimento das condições da casa e do terreno: “One thing I know for sure”, he said. “If I took you up on that offer, tasty as it is, I’d regret it. Because that land is cursed. We may not agree on everything, but I bet we would on that. If you want to sell it, sell it to the bank.”<sup>81</sup> (KING, 2010, p. 121).

O declínio estrutural e financeiro da fazenda já se anunciava sutilmente antes da tragédia familiar acontecer, por isso, é preciso reconhecer que alguns elementos da narrativa são passíveis de explicação. Pragmas são comuns em plantações, a estas somam-se todo tipo de roedor, surgidos com velocidade incrível de locais inimagináveis. Com um cadáver em decomposição no fundo do poço, é fácil explicar que o odor os atraiu e que para eles, não há dificuldade alguma em fazer buracos. Desse modo, explica-se como conseguiram chegar até o cadáver, como através de um cano tiveram acesso ao curral e assim é fácil imaginar também que não representava dificuldade alguma chegar à casa e adentrar espaços como porão e guarda-roupa, devido à umidade desses ambientes. Mas, a imagem dos roedores festejando o cadáver, agarrou-se ao imaginário de Wilfred de tal modo que, para ele, só havia um motivo para os roedores estarem “tomando” sua casa – eles seriam um tipo de legião vingadora.

A morte constitui um outro tema que deve ser observado com cuidado. Por se tratar de um assunto presente na maioria dos textos literários; porém, o que se pode evidenciar nos textos de horror/terror é que a morte raramente ocorre de forma natural. A persistência dos crimes e a intervenção de forças sobrenaturais presidem nesses momentos. Esses são os ingredientes tétricos que procuram gerar no leitor um sentimento de medo, por unir o reconhecível ao incognoscível. O além-morte, retratado nas figuras fantasmagóricas e espectrais, constitui quase que um contínuo, tamanha é a sua repercussão. No caso que se discute em *1922*, teoricamente, registramos a presença de Arlette junto a Wilfred, visível a seus olhos e, conseqüentemente, para o leitor.

---

<sup>81</sup> “- De uma coisa eu tenho certeza — continuou ele. — Se eu aceitasse sua oferta, por mais interessante que seja, iria me arrepender. Porque aquela terra é amaldiçoada. Podemos não concordar em muitas coisas, mas aposto que nisso, sim. Se você quer vendê-la, faça negócio com o banco.” (KING, 2015, p. 137).

The door-latch began moving. At first it only trembled, as if the hand trying to operate it was too weak to lift entirely clear of the notch. The movement ceased, and I had just decided I hadn't seen it at all – that is was a delusion born of the fever – when it went all the way up with a little clack sound and the door swung open on a cold breath of wind. Standing on the porch was my wife. She was still wearing her burlad snood, now flecked with snow; it must have been a slow and painful journey from what should have been her final resting place. Her face was slack with decay, the lower half slewed to one side, her grin wider than ever. It was a knowing grin, and why not? The dead understand everything.

She was surrounded by her loyal court. It was they that somehow gotten her out of the well. It was they that were holding her up. Without them, she would have been no more than a ghost, malevolent but helpless. But they animated her. She was their queen; she was also their puppet. She came into the kitchen, moving with a horribly boneless gait that had nothing to do with walking. The rats scurried all around her, some looking up at her with love, some at me with hate.<sup>82</sup> (KING, 2010, p.100) [...] She bent closer. The smell of her was overwhelming, and her cocked ear-to-ear grin...I can see it now, as I write. I told myself to die, but my heart kept pounding. Her hanging face slid alongside mine. I could feel my beard-stubble pulling off tiny bits of her skin; could hear her broken jaw grinding like a branch with ice on it. Then her cold lips were pressed against the burning, feverish cup of my ear, and she began whispering secrets that only a dead woman could know. I shrieked. I promised to kill myself and take her place in Hell if she would only stop. But she didn't. She wouldn't. The dead don't stop. That's what I Know now.<sup>83</sup> (KING, 2010, p. 101).

Observemos, por exemplo, como Wilfred se refere a aparição de Arlette. Essa aparição assombrosa tanto poderia ser, de fato, uma manifestação sobrenatural quanto produto de sua mente culpada e já em declínio constante, segundo analisamos. A dúvida que se instaura, que é por natureza, a dúvida como pertencente ao elemento fantástico, mantém a narrativa em movimento e perpetua a busca por perguntas, porque as respostas, viríamos a saber com a continuidade da narração. Se a presença fantasmagórica de Arlette é um elemento sobrenatural, a loucura de Wilfred se constrói no tormento de fora para dentro, como algo que o cerca, apavora, enfraquece e, por fim, impulsiona-o para a morte. O que não deixa de caracterizar a loucura como elemento principal para o desmonte psicológico do personagem. Soma-se a isso

---

<sup>82</sup> “O trinco da porta começou a se mover. Inicialmente só tremeu, como se a mão que tentava abri-lo fosse fraca demais para girá-lo por completo. O movimento parou, e quando, por fim, me convenci de que não tinha visto aquilo — que tudo não havia passado de uma ilusão provocada pela febre —, o trinco girou com um pequeno clique e a porta se abriu com um frio sopro de vento. Parada na varanda estava a minha esposa. Seu rosto estava meio frouxo e descolado devido à decomposição, a parte inferior meio torta para um lado, seu sorriso mais largo do que nunca. Era um sorriso inteligente, e por que não? Os mortos sabem de tudo. Ela estava cercada por sua leal corte. Foram eles que, de algum modo, a haviam libertado do poço. E eram eles que a mantinham de pé. Sem os ratos, ela não passaria de um fantasma, malévolo, mas inofensivo. Mas eles a haviam animado. Arlette era sua rainha, e também sua marionete. Ela entrou na cozinha, movendo-se com as horríveis pernas molengas, e aquele movimento não parecia o de alguém caminhando, nem de longe. Os ratos corriam à sua volta, alguns olhando para ela com amor, outros para mim com ódio.” (KING, 2015, p. 115).

<sup>83</sup> “Ela se inclinou para mais perto. O cheiro dela era avassalador, e seu sorriso meio de lado, de orelha a orelha... Consigo vê-lo agora, enquanto escrevo. Disse a mim mesmo para morrer, mas meu coração continuava batendo. Seu rosto pendurado deslizou para junto do meu. Senti minha barba curta arrancando minúsculos pedaços de sua pele; podia ouvir sua mandíbula quebrada rangendo como um galho coberto de gelo. Então ela pressionou os lábios frios contra minha orelha febril, e começou a sussurrar segredos que somente uma mulher morta saberia. Eu gritei. Prometi me matar e trocar de lugar com ela no inferno, se ela parasse. Mas ela não parou. Não pararia. Os mortos não param. Sei disso agora.” (KING, 2015, p. 116).

os inerentes mistérios religiosos e culturais que envolvem a morte e os espíritos atormentados e porquê, supostamente, “os mortos sabem de tudo”.

Entretanto, a afirmação da sobrenaturalidade dos eventos, uma vez que há possibilidade de explicação para muitos deles, é colocada em xeque. O remorso, como já discutido anteriormente, se pauta sobre uma série de elementos que vão além da culpa e envolvem ainda a instabilidade e a incapacidade de se perceber possuidor da mesma autonomia que julgava ter no exato instante da tomada de decisão e execução do ato. Wilfred sucumbe à loucura ao perceber-se fraco e exposto diante do desenrolar dos fatos. Sem esposa, sem filho, sem amigos. Perdera os animais da fazenda, a fazenda e a casa. Perdera a credibilidade no banco e tivera de abrir mão de tudo aquilo pelo qual fora capaz de matar. Ainda que no episódio da suposta aparição de Arlette alguns desses eventos ainda estivessem em desenvolvimento, é possível que Wilfred já sentisse para qual fim se encaminhava.

Culpado, com o equilíbrio em declínio, entrando cada vez mais na solidão e encarando sozinho os horrores ao qual estava exposto, pode-se considerar que nunca houvera aparição sobrenatural da esposa falecida, muito menos cercada por uma procissão de ratos com consciência e sentimentos – carinho com a morta, fúria contra o assassino. Os fatos que, supostamente, Wilfred sabe através da fala assombrosa da esposa são informações públicas, que poderiam ter chegado a ele por diversos outros meios: o próprio Henry informara em carta que fugiria ao encontro da namorada e que por ela estava disposto a tudo; o pai de Shannon Cotterrie dissera para qual internato mandaria a filha; sem dinheiro, sem preparo e em fuga sem destino Henry lança-se ao mundo do crime; as denúncias, características físicas e reconhecimento são eventos de domínio público, como TV e jornal, sem falar na visita dos oficiais da lei à fazenda logo que Henry começou a praticar os delitos. A morte dos dois adolescentes é também informação pública devido a busca policial, o local onde foram encontrados e a causa da morte de ambos, atestada por legista.

Havendo explicação para as origens do conhecimento de Wilfred e conscientes do processo de loucura responsável por seu definhamento, nos mantemos divididos: houve um evento sobrenatural ou estamos diante de vívidas alucinações bem fundamentadas?

Seria Wilfred um narrador confiável? Páginas atrás salientamos a suspeição dos narradores dos três contos, como também apontamos a utilização do narrador personagem como uma característica do fantástico, por constituir o tipo de narração em que essa certeza não existe, a dubiedade é o grande elemento da narrativa. Note que, na cena final do conto, Wilfred é encontrado morto, com os primeiros indícios de putrefação, ao lado de um revólver com a munição intacta e seu corpo com visíveis marcas de mordidas. Dentadas humanas, cuja força e

alucinação arrancaram pedaços de seus braços e pernas. A primeira vez que o velho fazendeiro fora internado com a mão infeccionada, havia indícios claros de que, realmente, um rato o havia mordido. Percebemos aqui, os efeitos de uma mente consumida pelo louco remorso: o primeiro rato, assim como qualquer roedor em qualquer casa, de qualquer lugar do mundo, arrancou um pedaço do dedo de Wilfred, porque ambos estavam no local errado e na hora, e como qualquer animal que se sente ameaçado, atacou para se defender; entretanto, Wilfred nunca se esquecera desse fatídico dia, nunca esquecera a suposta visita de sua esposa, nunca esquecera a sentença acusatória de seu filho “você nem sabe cortar uma garganta”(KING, 2015, p. 70).

Daquele ponto em diante e tendo sido “inocentado” do misterioso abandono do lar que atribuíram a Arlette, Wilfred se viu perseguido, acusado e condenado por sua memória, pela consciência de seu crime, consumido pela certeza implícita de que não há crime sem castigo. Desse modo, o primeiro rato fora real e aleatório, todos os que “vieram” depois foram puro delírio de sua mente com necessidade autodestrutiva.

Podemos interpretar que há na sequência da narrativa um primeiro indício ou característica que ligamos ao horror por meio do fantástico. Tal sinal é algo que, segundo Lovecraft, está intimamente relacionado ao nível emocional do leitor frente a esse gênero de narrativa, porque o único teste para verificar se a narrativa é realmente de horror é este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor. (LOVECRAFT, 1987, p. 18). Consideremos para isso a posição de expectador passivo diante de uma situação que poderia espelhar a realidade do leitor. Muito embora os eventos narrados no conto *1922* sejam apresentados como um *flashback* do crime cometido, as circunstâncias fazem do conto um evento rotineiro – um bom tratamento, uma boa intenção inesperada, gentilezas aparentemente inocentes... um inquietante questionamento se esgueira através da narrativa: que está oculto por trás de um sorriso e de gestos atenciosos e gentis? Esse senso de pavor apresentado por Lovecraft representa também essa sensação de impotência que experimentamos devido à consciência de nossa vulnerabilidade e de que podemos estar – por motivos distintos – convivendo com Wilfred's. Imaginar que um bom tratamento ou súbita concordância (como é o caso do narrador em *O Coração Delator* e *1922*, respectivamente) possa ser motivado por segundas intenções, sejam elas quais forem, é escancarar que, de fato, nunca estamos seguros.

Em *1922* – bem como em *O Gato Preto* e *O Coração Delator* – o sentimento de culpa é um juiz caprichoso, quase um agente com vida própria que não se manifesta de imediato – vai aos poucos embaralhando os sentidos, confundindo a mente entre o real e a projeção desesperada, entre as coincidências e as conspirações desfavoráveis do universo. Essa prisão sem limites que invade o sono, o sossego e que permite o sentimento de que os espaços estão

se fechando, sufocando e conduzindo o personagem a loucura total, é de fato, um dos elementos mais notáveis dos contos mencionados.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perdurando a dúvida e a hesitação, entre real e imaginário, sobrenaturalidade ou alucinação, acaso ou expiação, persistem também os efeitos do conto para o leitor. Essa vacilação a partir da qual não nos é possível chegar a afirmações concretas, característica do elemento fantástico, confere às narrativas a característica distintiva de que precisam para seguirem vivas e instigantes a cada encontro: sem respostas, o mistério estará sempre em aberto. Poe realizara esta façanha de modo preciso nos contos discutidos, tanto em *O Gato Preto* quanto em *O Coração Delator*, há uma justa medida de informações que fornecem material a respeito do que pode ser discutido e analisado, mas, nunca o bastante para que se possa concluir algo.

*1922* é ambientado e contextualizado em cenário social delicado, marcado pela crise e seus efeitos, o que corrobora para uma dupla interpretação – haveria de fato uma consequência em cadeia associada ao crime cometido, carregando em si toda uma ideia de reparação, causa e efeito ou tudo não passaria de uma série de coincidências – uma vez que crises em níveis mundiais, falência e o deterioramento de posses são acontecimentos recorrentes na vida de qualquer indivíduo? Esta dúvida se instala ainda quanto à autenticidade do narrador que transita entre lucidez e alucinação, vacila em suas tentativas de encontrar respostas racionais enquanto insiste em afirmar sua estabilidade mental.

Com as influências literárias oriundas do gótico, do fantástico e da escrita de Edgar Allan Poe, ainda assim Stephen King buscou meios de atualizar suas produções. Para isto utiliza, em suas narrativas, diálogos mais extensos e descrições mais detalhadas. Há um prolongamento proposital das falas e descrições como mecanismo que redireciona nossa atenção, enquanto leitores, para o momento presente no qual se narra, enquanto o conto é expandido e abarca lentamente narrador e leitor, contribuindo para que se concretize o efeito de “cerco se fechando”. Essas descrições que beiram ao enfado e os diálogos expositivos remetem a uma estrutura organizada de modo lento, repetitivo e monótono próprio do cotidiano o que por sua vez nos direciona, por oposição, à pressa que é tão familiar, à ansiedade em relação ao amanhã, à angústia e à incerteza. Poe e King alcançam seu mérito ao lidar com os temores e sentimentos mais profundos de nossa humanidade – Poe, ao ser conciso e causar surpresa nos alcança desprevenidos; King, em seu prolongamento vence pelo cansaço. Somos, por natureza, angustiados expectadores, porém, nenhuma expectativa nos prepara plenamente para o que pode estar por vir. *O Gato Preto* e *O Coração Delator* são bons exemplos de como somos pegos de surpresa e incapacitados de reagir de imediato; *1922* vence como venceria Wilfred, pelo

cansaço, pela ilusão de que somos capazes de nos controlar e decidir sobre nós mesmos até o último minuto.

A complexidade dos narradores dos três contos analisados, os quais manifestam pensamentos e ações até então desconhecidos a eles mesmos, inserem no cenário do conto um duplo interior que seria estranho e familiar na mesma medida – estranho por sua manifestação primeira sem vestígios de sua existência até o momento em questão, familiar pois seu conteúdo racional e emocional é nutrido de pensamentos, sensações e emoções sentidas, reprimidas, absorvidas e só então exprimidas a partir de gatilho externo. Como bem discutimos em *1922*, Wilfred James desconhecia seu próprio eu interior e a ele chama de Homem Conivente ainda que admita acreditar que “existe um homem dentro de todo homem”. Em contrapartida, esse Homem Conivente possui diversas familiaridades com seu externo, com suas decepções, frustrações, raivas e sabores. O equilíbrio entre duplos: real e fantástico, interior e exterior, é preciso na medida em que o conto nos oferece poucas respostas, deixando a cargo dos leitores quase todas as perguntas.

Considerando as discussões de cunho freudiano – atentando sempre para o paralelo homem *versus* personagem de ficção – somos apresentados ao facetado choque do externo com o interno e como isso reflete na ação do indivíduo e na capacidade deste de desconhecer a si mesmo. Nesse processo de desdobramento do indivíduo frente a sua identidade pessoal a partir da construção externa, toda ação teria origens muito além da contenta que marca o princípio dos contos. Em *O Gato Preto* o princípio da irritabilidade não seria apenas o álcool mas as insatisfações cotidianas que impulsionaram o protagonista a cair no vício – vício este que não o tornara violento, apenas revelara impulsos que supostamente sempre estiveram ali, adormecidos. Poderiam essas insatisfações serem frustrações familiares, acontecimentos mal resolvidos, expectativas não alcançadas... fatores alheios à narrativa, mas que, assim como ocorre no contexto extraliterário, se encaixariam dentro do conto para compor a complexidade do personagem.

Já em *O Coração Delator* a extrema ojeriza a um olho cego vai muito além da gatura sentida pelo narrador, é também uma referência ao desconforto e ao medo diante de tudo o que é esteticamente desagradável e que repele o indivíduo. O asco, a repulsa pode ter suas origens para além daquela visão tão específica já que não havia um desagrado particular em relação ao idoso. Algo semelhante se produz em *1922*. A dissolução matrimonial e a consequente diminuição dos acres de terra impactavam diretamente sobre uma identidade que se apoiava no ter e ser para desempenhar suas funções. Sem seu papel de fazendeiro – ao qual fora preparado e ensinado a vida toda, guiado numa direção que o conto dá a entender ser uma espécie de

tradição familiar – Wilfred seria um homem de alma velha a procura de se encaixar em uma nova realidade, representada pela cidade grande e seus atributos nada bucólicos. Esta nova realidade estava gravada em sua alma como algo ruim, “para idiotas”, uma opinião que este não construíra sozinho; essa resolução só poderia ser alterada por forças maiores que fugissem ao seu controle – como de fato chega a ocorrer. Esta ida para a cidade grande, feito que tanto relutara em aceitar e pelo qual fora capaz de destruir sua família, coincide com o definhamento da sanidade do personagem. Aos poucos, o eu, que se definia a partir do status de fazendeiro respeitável e honrado chefe de família, perde-se junto às memórias que o atormentam, ao filho sepultado, a fazenda que se perdera em pragas e desmoronamentos e, por fim, fora-lhe tomada como pagamento de uma dívida. Sem os atributos que compunham a identidade de Wilfred James, restam-lhe a culpa, o tormento, o horror pelo que se aproxima ao constatar que já não possui mais nada a ser tirado, além da própria vida.

A extensão do que se narra em *1922* não poderia ser contada em poucas páginas, haja vista que a pretensão com o prolongamento dos eventos possui, exatamente, esta intenção: provocar no leitor uma agonizante expectativa – não saber quando determinado evento irá nos atingir é uma tortura muito pior que o próprio acontecimento. De outro lado, em relação à extensão do que se narra, Edgar Allan Poe advogou em defesa da brevidade do conto e de como este, para alcançar o leitor ainda no fôlego dos acontecimentos em sequência, deve ser breve, entretanto o que para Poe revelou-se como estratégia de imediata surpresa, encontra em King uma atualização reversa – a extensão demorada e planejada a fim de alcançar no público uma angustiante expectativa. Essa atualização reversa utiliza-se ainda do efeito provocativo da aflição. Quando Poe narrava de forma precisa e pontual alcançava um efeito de surpresa nos leitores não lhes permitindo momento para reflexão a respeito do que via e ouvia; King parcela o horror acreditando na capacidade de desgaste e enfraquecimento do outro. Esse desgaste é um recurso característico na escrita do autor na medida em que suas narrativas se beneficiam do definhamento físico e mental, da perturbação dos sentidos e de desventuras em série que geram um sentimento de perseguição. Uma vez que conduz o indivíduo deixando-o cansado, desgastado, fragilizado, sem meios de reagir, sem força para racionar, o efeito pretendido é alcançado: mostrar que o mergulho na loucura e no horror não é uma queda rápida (como alcança a brevidade de Poe), é antes de tudo um mergulho gradual, uma luta para não se afogar; uma luta em vão que cansa e, por fim, derrota.

A ambiguidade das reações, pensamentos e emoções é algo que também se destaca quando comparamos as produções de Poe e King. Enquanto o primeiro compõe uma narrativa na qual o comportamento do narrador-personagem se modifica sem qualquer alusão a eventos

que impactaram sua personalidade, King utiliza elementos para aludir ao fato de que há uma nata inclinação para a maldade dentro de cada homem, basta apenas que algo a desperte. Essa sutileza alcança, como já discutimos anteriormente, reações semelhantes mas de impacto distinto: em Poe têm-se a ideia de que o indivíduo pode, eventualmente, num rompante desmedido e impensado cometer atos indignos de sua conduta; em King a corrupção é um traço presente em todo homem – como a estrutura física – e ainda que não alcance atos criminosos, não nos isenta da prática de pequenas vilezas. O “Homem Conivente” representa a faceta oculta, reprimida em cada um, cuja manifestação pode ser favorecida por diferentes contrariedades ou obstáculos. Não há segurança, não há mente inviolável a esta influência perigosa e sutil, por isso mesmo aterrorizante. Em Poe somos convidados a suspeitar de qualquer um. King sugere que todos são suspeitos, sobretudo nós mesmos, tendo em vista que esse inimigo interior e invisível, estranho e familiar, apresenta-se, simultaneamente como um refúgio e um amparo do eu em desequilíbrio psicológico.

Nas discussões expostas até aqui, é possível apreender que loucura e horror andariam de mãos dadas quando se considera que o processo de declínio mental e seus impactos físicos provocam uma distorção da realidade e uma compreensão distinta dos acontecimentos. Os horrores aos quais estão submetidos confundem os sentidos e dão novos significados a eventos tão naturais do cotidiano – os elementos utilizados, como o vento, a escuridão, a sombra, a aparição, o olhar gelado, aliadas à descrição de sentimentos e sensações, como o medo, a dúvida, a dor, a solidão, a autocrítica, compõem a narrativa de Stephen King, na qual o medo físico é uma forma de figurativizar o medo psicológico, como já apresentava Poe sob a forma de sons agonizantes de um coração pulsando abaixo do piso e, por sua vez, é atualizado e renovado em King, como a “caça” empreendida pelos roedores.

Por mais instável e fragilizado que Wilfred James se encontrasse ao final da narração em *1922*, ele nunca deixara de lado a tentativa de estar no controle da situação. Mesmo após todos os horrores vistos e vividos, e inconsciente do profundo grau de debilidade mental no qual se encontrava, Wilfred planejara deixar sua confissão por escrito para aqueles que o encontrassem, selando, assim, seu sofrimento final ao desempenhar o papel de seu próprio carrasco. O que escapa a sua compreensão e nos é revelado após o ato final é que a necessidade em questão não era de justiça e reparação mundana, uma vez que esta já se encontrava perdida por vários motivos; o que estava em questão era o pagamento de uma dívida interna, assinada no ato decisivo quando cometera o crime.

O narrador de *1922* é um homem com rosto e particularidades, tem anseios, vacila, dói-se e sente ira. A maestria em construir personagens tão mundanos e tão ambíguos é um

talento partilhado por Poe e King e que alcança o que talvez seja a característica mais marcante de contos inquietantes como estes: os monstros, os tormentos, os assombros advêm de nós mesmos e não é assim tão fácil julgar como inocente ou culpado um indivíduo com base apenas no que se ouve e vê a seu respeito. Os narradores dos contos em questão não são confiáveis como nós mesmos não seríamos em condições semelhantes. Fatores externos como as alucinações, o alcoolismo, o emocional abalado são esferas muito tênues para se alcançar afirmações. A ambiguidade da qual se apropriaram Poe e King vai muito além da ramificação interpretativa, sugere ainda que há aspectos da mente humana tão duvidosos quanto os acontecimentos narrados.

Tendo Poe introduzido o teor psicológico dentro das narrativas do gênero horror, compreendemos que o autor conseguia ver a profundidade alcançada pelas coisas apenas sugeridas, assim como King e vários outros escritores por ele influenciados. A hesitação, a dúvida, todas as questões sem respostas são responsáveis por garantir que certas perguntas nunca deixem de ser feitas, para que histórias assim nunca sejam esquecidas. O narrado precisa, pois, ser tão ambíguo quanto o mergulho na psique humana. Movido por impulsos, condicionado por medos irracionais, desconhecido de seus próprios tormentos, qualquer indivíduo poderia, supostamente, ser direcionado para práticas que iriam na contramão de seus princípios iniciais. Esta é a força e a fonte ininterrupta desta forma literária magistralmente representada por estes dois escritores.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Zina. Luta das mulheres pelo direito de voto: movimentos sulfragista na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. **Arquipélago**: revista da Universidade dos Açores, Açores, v. 6, p. 443-469, 2002. Disponível em: [https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/380/1/Zina\\_Abreu\\_p443-469.pdf](https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/380/1/Zina_Abreu_p443-469.pdf). Acesso em: 20 abr. 2020.
- ARISTOTELES. **De anima**. Trad. Maria Cecilia Gomes dos Reis. Sao Paulo: Ed. 34, 2006.
- ARISTOTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ARISTOTELES. Ética a Nicômaco. *In*: ARISTOTELES. Trad. L. Vallandro e G. Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. Os pensadores). v. 2.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BANKS, Russel. Introduction. *In*: O'CONNOR, Frank. **The lonely voice**: A study of the short story. Hoboken: Melville House Publishing, 2004. p. 5-11.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama, Claudia Martinelli Gama; Revisão técnica Luis Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BESSIERE, Irene. **Le récit fantastique**: la poetique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.
- BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. New York: Oxford University Press, 1990.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 51-80.
- CARROL, Noel. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1980.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1990.

CORTAZAR, Julio. **Valise de Cronópio**: Poe: o poeta, o narrador e o crítico. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CRUZ, Teresa. Da vida das imagens. Org. Jose Gil e Teresa Cruz. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 31, 2003.

DANA; HERA (org.). **Diccionario de los símbolos**. Belo Horizonte: Editora Herder, 1986. p. 869.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução de Fabio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DICIONÁRIO Oxford De Literatura Clássica. 1. ed. Rio de Janeiro: Grega e Latina: Zahar, 1987.

FREUD, Sigmund. A pulsão e suas vicissitudes. *In*: SIGMUND FREUD. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14.

FREUD, Sigmund. **O inquietante**: obras completas. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14, p. 329-376.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. *In*: JEHA, Julio. **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 9-31.

KANT, Immanuel. **A religião nos limites da simples razão**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Editora 70, 1993.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KANT, Immanuel. Da inerência do mau princípio ao lado do bom ou sobre o mal radical na natureza humana. *In*: KANT, Immanuel. A religião nos limites da simples razão. Tradução de Maria Tania Bernkopf. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 53-160. (Pensadores).

KING, Stephen. **Dança macabra**: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KING, Stephen. **Escuridão total sem estrelas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KING, Stephen. **Full Dark No stars**. 1. ed. New York: Scribner Books, 2010

KLEIN, M. **Notas sobre alguns mecanismos esquizóides**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1946. v. 3.

LOPES, Ana Cristina Caminha V.; SIQUEIRA, Ana Marcia A. A representacao do milagre em “Natal na barca” E “O defunto”: diferentes manifestacoes literarias do insolito. **RAÍDO**, Dourados, v. 12, n. 29, p.159-177, jan./jun. 2018.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1987.

MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção primeiros passos).

MENON, Mauricio Cesar. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literaturabrasileira de 1843 a 1932**. 2007. 257f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina. 2007

ONLINE ETYMOLOGY dictionary. Arts and Humanities Community Resource. Oxford: Oxford University, 2018. Disponível em: <https://www.etymonline.com/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *In*: PIGLIA, Ricardo. **O laboratorio do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41

PLATAO. **Sobre a inspiração poética (Ion)**. Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.

POE, Edgar Allan. **Contos de suspense e terror**. São Paulo: Martin Claret, 2015.

POE, Edgar Allan. **The black cat**. Florianópolis: Gothic Digital Series @ UFSC, 1843.

POE, Edgar Allan. **The Tell-Tale Heart**. 1843. Florianópolis: Gothic Digital Series @ UFSC, 1843.

POE, Edgar Allan. Resenhas de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne. *In*: KIEFER, Charles. **A poética do conto**. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 11-16.

PRIMATI, Carlos. Tempo de horror: uma introdução ao Cinema da Morte. *In*: GARCIA, Demian (org.). **Cinemasde horror**. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014..

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 9-49.



SILVA, R.R. **Estratégias de construção textual do enigma em narrativas de suspense**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

SIQUEIRA, Ana Marcia A. As faces do mal nas edições de O crime do padre Amaro. *In*: PEREIRA, D. C.; SILVERIO, D.; ANDRADE, J. R. de (org.). **O crime do padre Amaro – Eça de Queirós: texto da primeira edição e ensaios**. Maringa: Eduem, 2019. p. 101-364.

SIQUEIRA, Ana Marcia A. O pacto de amor eterno segundo Herculano: transgressão e castigo. **Ininga**, Terezina, v. 1, n. 1, p. 26-38, jan./jun. 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, 98).

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantástica**. Rio de Janeiro: Arcádia, 1974.

VERGNIERES, S. **Ética e política em Aristóteles**. São Paulo: Paulus, 2000.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo Jose Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 1764.

WINNICOTT, D. Agressão, culpa e reparação. *In*: WINNICOTT, D. **Privação e delinquência**. São Paulo: Martins Fontes, 1960. p. 89-97.