

Brecht, Saramago e Buzetto – espacialidades políticas do medo e do mal

Brecht, Saramago and Buzetto – Political spaces of fear and evil

Marco Aurélio Abrão Conte¹

Universidade Estadual Paulista

Resumo: Conquanto a crítica de orientação materialista relute em reconhecer o gótico e o relegue à condição de subliteratura, muitos escritores marxistas valeram-se do terror e do horror para ficcionalizar o medo cultural advindo das distintas formas de opressão. No século XX, marcado pela ascensão, institucionalização e espraiamento do nazifascismo pelo Ocidente, diversos autores buscaram uma conciliação entre as dimensões material e transcendente/sobrenatural da vida para estabelecer esteticamente suas investigações acerca do imaginário coletivo. Neste artigo, buscaremos evidenciar os modos pelos quais três obras valeram-se do *locus horribilis*, da personagem monstruosa e do passado que regressa – estruturas formais da literatura gótica – para denunciar a opressão social dramática, lírica e narrativamente: *Terror e miséria do Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht; *O ano de 1993*, de José Saramago; e *Conturbado*, de Marco Buzetto. Demonstrar-se-á como a espacialização do terror e do horror adaptou-se a diferentes culturas e gêneros para preservar seus efeitos e potencializá-los enquanto uma estrutura de sentimentos onipresente porque irresolvida na dimensão histórica.

Palavras-chave: Medo cultural; Bertolt Brecht; José Saramago; Marco Buzetto.

Abstract: While materialist criticism tends to resist acknowledging the Gothic and relegates it to the status of sub-literature, many Marxist writers have utilized terror and horror to fictionalize the cultural fear stemming from various forms of oppression. In the 20th century, characterized by the rise, institutionalization, and spread of Nazism and fascism throughout the West, several authors sought a reconciliation between the material and transcendent/supernatural dimensions of life to aesthetically establish their investigations into the collective imagination. In this article, we will seek to highlight the ways in which three works utilized the *locus horribilis*, the monstrous character, and the returning past – formal structures of Gothic literature – to denounce social oppression dramatically, lyrically, and narratively: *Terror e miséria do Terceiro Reich*, by Bertolt Brecht; *O ano de 1993*, by José Saramago; and *Conturbado*, by Marco Buzetto. It will be demonstrated how the spatialization of terror and horror adapted to different cultures and genres to preserve their effects and enhance them as a pervasive structure of unresolved feelings in historical dimensions.

Keywords: Cultural fear; Bertolt Brecht; José Saramago; Marco Buzetto.

Submetido em 29/07/2024

Aprovado em 26/02/2026

¹ Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Araraquara, São Paulo, marco.conte@unesp.br, iD ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8191-3156>

Não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades estão comprometidas num diálogo permanente com o medo.

Jean Delumeau (2009, p. 12)

Introdução

A história da ficção gótica é, no que tange à sua recepção crítica, a história de uma incompreensão. Embora sua origem remonte aos textos fundadores da tradição ocidental, à tematização do medo pela literatura e aos variados procedimentos de que ela se vale para formalizá-la, como o terror e o horror, é ainda refratária parte expressiva da crítica literária, em especial a de orientação marxista, cujas disposições documentárias e materialistas parecem ver como inconciliáveis o engajamento da obra de arte que denuncie as relações opressivas entre as classes sociais e a abertura a interferências de natureza transcendente. De fato, a cosmovisão do materialismo marxiano rejeita o sobrenatural como um elemento válido para o entendimento das disposições sociopolíticas. Contudo, a literatura, enquanto ficção – e, portanto, criação imaginativa nutrida pela fantasia –, estabelece para com a realidade com que dialoga uma relação de outra ordem, de referenciais balizados por caminhos distintos dos adotados pelas ciências sociais. Desse modo, muitos escritores rejeitam ou mesmo ignoram o estigma que recai sobre o gótico, ora visto como uma manifestação circunscrita ao setecentismo inglês, ora associado, dado o seu intenso apelo popular (sobretudo em razão de sua relação com a cultura de massas), ao mero entretenimento, produto alienante de uma indústria cultural legitimadora do sistema capitalista.

A ascensão e a consolidação da literatura gótica enquanto um gênero específico deram-se na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, período em que seus paradigmas foram-se conformando (França, 2022, p. 17). Durante toda a tradição ocidental, porém, textos hoje tidos como canônicos admitiram em sua composição procedimentos do terror e do horror. Comprová-lo é tarefa relativamente simples. Basta que se consulte o Canto XI da *Odisseia*, em que Homero (2015) narra a visita de Odisseu ao Hades e seu ritual de necromancia por meio do qual o herói logrou consultar o adivinho Tirésias sobre as contingências de seu regresso a Ítaca. Também nos momentos finais de *Édipo rei*, de Sófocles (2018), a imagem do parricida em sua última aparição revela órbitas que, vazias e vazadas, ao verterem o sangue da mutilação deveriam, segundo Aristóteles (1973), despertar não apenas piedade mas também terror na plateia ateniense. Em outra tragédia

do mesmo autor (cf. Sófocles, 2008), Filoctetes desfila pelo palco as suas chagas, descritas de forma pormenorizada e abjeta na peça que carrega seu nome. Muitos mais exemplos poderiam ser citados, e a listagem não se daria de forma exaustiva, dado que as representações artísticas do mal e do medo, conquanto variáveis ao longo da história, revelam a perenidade de tais valores – presentes, inclusive, na *Bíblia* (2002) por meio de monstrosidades humanas e inumanas, como o Orphanim.

No entanto, o caráter predominantemente documental da crítica, sobretudo em língua portuguesa (cf. França; Silva, 2022), tendeu a valorizar produções e projetos artísticos que versassem sobre temas, a seu juízo, mais edificantes, como a nacionalidade (pelo viés da consolidação no Brasil e pelo da nostalgia em Portugal, por exemplo) e uma subjetividade que, por mais contraditória ou conturbada que fosse, primária por excluir de seu raio de influências os influxos do sobrenatural. Sob a égide do cristianismo e, posteriormente, do Iluminismo, a subjetividade moderna acreditou-se sempre capaz de estabelecer um limite rígido entre o mundo material e o metafísico, o que gerou um silenciamento da história do medo, segundo Jean Delumeau (2009, p. 17), especialmente quando esse adquire dicções maléficas, isto é, quando passa ao largo das cosmovisões e do conjunto de valores prescritos pela fé e/ou pela racionalidade: eis como se constituíram certos paradigmas para a crítica literária.

As contingências históricas do século XX, contudo, lograram desestabilizar essa fronteira, haja vista que o uso instrumental da racionalidade técnica e a eclosão de conflitos globais elevaram a desumanização do homem moderno ao paroxismo. Foi nesse período, justamente, marcado pela institucionalização e pelo espraiamento do nazifascismo pelo Ocidente, que muitos escritores engajados buscaram uma conciliação entre as dimensões material e transcendente/sobrenatural da vida para estabelecer esteticamente suas críticas e investigações acerca da psique humana e do imaginário coletivo: “[a]os velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar e os novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia [...] os escritores góticos operaram uma resistência [...] explorando as ambivalências da razão” (França, 2022, p. 18).

Neste texto, buscaremos evidenciar que procedimentos típicos da ficção de terror e horror, como o *locus horribilis* e a personagem monstruosa, muitas vezes figuram em obras de autores cujos projetos literários não se enquadram propriamente na seara da literatura gótica – isto é, àquela que visa a despertar o medo no espectador ou a tematizá-

lo. Assim, mesmo que a cosmovisão materialista inerente ao marxismo seja incompatível com uma outra que transija com o imaterial², e que isso tenha sido paradigmático para a crítica hegemônica, houve escritores jamais tachados de produtores de subliteratura – como outros que ao terror dedicaram suas carreiras à guisa de reconhecimento editorial e mercadológico – que recorreram em diferentes gêneros aos expedientes do gótico. Serão objetos desta análise textos que permitem entrever como a espacialização literária do mal por meio do terror e do horror adaptou-se a distintas culturas e gêneros para preservar seus efeitos e potencializá-los enquanto uma estrutura de sentimentos (cf. Williams, 2002, p. 36) onipresente porque irresolvida na dimensão histórica.

Analisar-se-ão, para tanto, *Terror e miséria do Terceiro Reich*, peça do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que retrata a percepção aterrorizada da população civil diante do regime de Adolf Hitler na década de 1930; *O ano de 1993*, poema em prosa de José Saramago, que alegoriza a instrumentalização do medo pelo salazarismo mas também a possibilidade de superá-lo por meio de uma monstruosidade redentora; e *Conturbado*, romance de Marco Buzetto que narra a manifestação do mal inominável que atinge grupos sociais historicamente vitimados pelo conservadorismo numa interiorana cidade do Brasil em 2018.

Assim, por meio de uma peça, composta por cenas independentes, escrita em linha com os parâmetros do teatro épico e anti-ilusionista preconizado por seu autor e que assumidamente “direciona sua atividade pelo que é útil para o proletariado na luta de classes” (Benjamin, 2017, p. 96); um poema, que transita entre a lírica e a épica e que, por seu caráter híbrido, potencializa o estado de hesitação do leitor, “primeira condição do fantástico” (Todorov, 2017, p. 37); e um romance de publicação independente – serão discutidos procedimentos que ficcionalizam espaços férteis para o terror e o horror: a Alemanha nazista, o Estado Novo português e a democracia brasileira do século XXI. Os contextos de publicação díspares e a variedade formal das obras revelarão, em autores marxistas, tanto a permanência, na literatura moderna, do gótico, que, ao tematizar o mal e o medo cultural, imiscui o sobrenatural no seio de obras de autores de orientação ideológica materialista, a qual lhe seria supostamente hostil; quanto a perenidade do locus

² Esclarece Terry Eagleton que, apesar de haver sido cunhado enquanto termo apenas no século XVIII, o “materialismo”, desde a Antiguidade Clássica, foi entendido como “a libertação do clericalismo e da superstição” (Eagleton, 2023, p. 15).

horribilis e da personagem monstruosa na vida dos grupos sociais mais fragilizados por projetos políticos e econômicos autoritários e desiguais.

1. O terror na Alemanha nazista segundo Brecht

A redação de *Terror e miséria do Terceiro Reich* iniciou no ano de 1935 e foi concluída em 1938, período em que seu autor já havia sido compelido ao exílio em função da perseguição do regime nazista. De estrutura fragmentária, a peça é composta por vinte e quatro cenas interdependentes nas quais figuram diversos estratos da sociedade alemã na década de consolidação do poder de Adolf Hitler e da preparação do aparato estatal para a imersão no estado bélico que culminaria na Segunda Guerra Mundial. Em que pese a ausência de uma trama única – como conviria ao teatro de inspiração mimética/aristotélica ao qual Brecht opôs todo o seu projeto de teatro épico –, a unidade dramática é assegurada pelos termos-chave indicados no título da obra: serão levados à cena tanto a miséria, econômica e social, legitimada pela forjada necessidade de assegurar o enriquecimento de uma burocracia governamental em nome de um projeto de expansão que revigore o poderio germânico; quanto o terror enfrentado pela população civil, o qual se revela um eficiente instrumento de coesão social e anestesiamento de eventuais ações de resistência ou oposição.

A escolha do substantivo “terror” (Furcht) pelo dramaturgo alemão para nomear sua peça visa a estabelecer uma crítica segundo a qual os regimes autoritários, epítome dos quais o que urdira o Terceiro Reich, logra converter um país inteiro à condição de um *locus horribilis*, “um espaço que confiscou suas energias” (Eagleton, 2023, p. 80) para os que não subscrevam todas as premissas e práticas de seus governantes. A espacialidade ficcional é, assim, estruturada plenamente a partir dos aspectos sociopolíticos que pairam sobre o ambiente retratado, levando a que o espaço dramático seja uma materialização, do ponto de vista da percepção das personagens e do leitor/espectador, do medo latente em uma sociedade vigiada e oprimida. Salienta Júlio França que

a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. [...] Os *loci horribilis* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o ser humano

moderno – experimentam ante o espaço físico e social que habitam. (França, 2022, p. 21, grifos do autor)

Apesar de a reflexão do autor dirigir-se à literatura narrativa, pode-se entender que sua distinção do *locus horribilis* como um elemento convencional da tradição gótica compreende também o teatro, apesar de suas especificidades na obtenção dos efeitos pretendidos, quaisquer que sejam, inclusive o do medo – das personagens e do público. A caracterização do espaço gótico prototípico permeia toda a mimese de Bertolt Brecht, que coloca em cena homens e mulheres, idosos e crianças, civis e militares, cujas ações ou reproduzem expedientes políticos geradores do medo ou, mais frequentemente, são maculadas pela inação gerada por ele, dado que “nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo” (Burke, 2013, p. 81).

Não só do terror, mas também do horror³, vale-se Brecht para a confecção de *Terror e miséria do Terceiro Reich*. Já no prólogo lírico da peça, intitulado “A grande parada alemã”, dá conta de um desfile em que civis engrossam o coro de aprovação ao Führer, cujo poder é alçado a uma condição sobre-humana e metafísica: “aquele que se diz / enviado por Deus” (Brecht, 1991, p. 183). Hitler é sempre evocado pelas personagens como uma ser que foge aos parâmetros de normalidade construídos pela alteridade. Sua presença não se concretiza na peça, tampouco qualquer das personagens que comentam suas ações pôde interagir com ele, mas os efeitos de palavras e gestos que lhes são atribuídos se fazem sentir a todo momento. Delineado em sua onipotência, onisciência e simbólica onipresença, gera a devoção dos alinhados ao seu ideário e o medo dos demais – estabelecendo-se enquanto prototípica monstruosidade humana:

por violarem normas estabelecidas, são sempre perturbadores e ameaçadores, e, pelo mesmo motivo, são sedutores e atraentes. Eles repelem na mesma proporção em que fascinam. [...] se o corpo desses protagonistas impede que os classifiquemos como monstros, o mesmo não se pode dizer de suas ações. Os monstros humanos das narrativas

³ Embora muitas vezes sejam tomados como sinônimos pelo senso comum, terror e horror referem-se a expedientes distintos da ficção para estetizar o medo. Enquanto o primeiro caracteriza-se por ser narrativo, criador de uma ambiência que hospeda o leitor/espectador em um estado de alerta, de penetrações psicológicas mais abstratas, o segundo é marcado por ser descritivo, apelando muitas vezes ao grafismo das imagens para remeter a um elemento repulsivo. Claro está que ambos os procedimentos se interpenetram em muitas obras, tanto literárias quanto cinematográficas. A este respeito, cf. VARMA (1923).

de medo agem perversamente, com o objetivo de causar dor, sofrimento e morte. (Cabral, 2022, p. 96)

O dramaturgo, no entanto, alerta para o caráter compulsório da participação popular valendo-se de imagens que apontam para o horror: “Lá vêm eles, com mulheres e filhos. / Depois de cinco longos invernos, / Não distinguem mais as coisas claramente. / Arrastam os velhos e os doentes e desfilam. / É a grande parada militar alemã” (Brecht, 1991, p. 183). Para além da condição de sub-humanidade a que estão reduzidos determinados seres, arrastados à revelia, o excerto indica uma outra condição humana típica de personagens amedrontados, a incapacidade de distinguir claramente o mundo ao seu redor, fundamental para o estado de insegurança ante o desconhecido, “fonte suprema de medo [para muitos autores de ficção]” (França, 2022, p. 65) como H. P. Lovecraft, para quem “o medo é a emoção mais forte e mais antiga do ser humano, e o medo do desconhecido é o mais antigo e mais forte dos medos” (Lovecraft, 2018, p. 1099)

Tal intangibilidade do perigo enfrentado, que se manifesta pela impotência humana do entendimento racional de determinados fenômenos, será realçada durante toda a mimese. Já na primeira cena, dois oficiais do exército hitlerista jactam-se do poder do Terceiro Reich enquanto caminham embriagados pelas ruas de uma cidade indeterminada da Alemanha. A embriaguez não só potencializa o orgulho dos partícipes de um movimento outrora sufocado que enfim granjeia condições de ascender ao poder, na configuração de um passado que regressa de forma aterrorizante, como também dá conta de evidenciar o imprevisível das ações do inimigo: os homens acabam por assassinar despropositadamente um morador que ouvia o diálogo.

Isso se repetirá na décima sétima cena, em que dois padeiros, encarcerados em um campo de trabalhos forçados, palestram sobre as causas que os levaram até lá:

PRIMEIRO – Por que foi preso? [...]

SEGUNDO – Eu não botava farinha de milho no pão de trigo. E você? Está aqui há muito tempo?

PRIMEIRO – Há dois anos.

SEGUNDO – Está aqui, por quê?... Cuidado! [...]

PRIMEIRO – Estou preso porque botava farinha de milho no pão de trigo. (Brecht, 1991, p. 266)

Encarcerarem-se dois homens por motivos diametralmente opostos evidencia a arbitrariedade das ações políticas e judiciárias do governo de então, a qual prima por cristalizar a percepção da imprevisibilidade e a da irracionalidade dos oficiais e da burocracia nazista, impelindo a população a um permanente estado de alerta erigido pelo medo de ações que não encontram lastro na experiência de vida capaz de projetar paradigmas para a intersubjetividade.

Em “Em busca da justiça”, sexta cena da peça, a instrumentalização da burocracia e do poder judiciário também se manifesta, desta vez na pessoa de um juiz que se vê encurralado diante da iminência de proferir uma sentença para um caso em que flagrantemente oficiais nazistas seriam culpados, mas da qual se esperava que fosse a eles favorável em detrimento da vítima, um comerciante judeu. De acordo com Carlo Ginzburg (2012), o medo de determinados grupos e estratos sociais, como os leprosos e os judeus, sempre foi instrumentalizado para legitimar a opressão desses enquanto bodes expiatórios, o que necessariamente leva ao justicamento e ao horror. Salienta o historiador que “a identificação desses indivíduos era sempre o resultado de uma relação de força, tanto mais eficaz quanto mais seus resultados se difundiam de maneira capilar” (Ginzburg, 2012, p. 27).

A coação pelo medo de que sofre o jurista teria por objetivo consolidar a ideia de paz, tão cara aos autoritarismos de todos os tempos: “CONSELHEIRO – Não há conflitos no Terceiro Reich” (Brecht, 1991, p. 225). Em *O redemunho do horror*, Luiz Costa Lima (2003) busca identificar as formas pelas quais as estruturas da mobilização do medo social e cultural manifestam-se de modos distintos nas colônias americanas e na Europa desenvolvida. Para o autor, na América subdesenvolvida ele seria “basicamente o horror provocado por condições sociais que favorecem a violência física e relaciona-se com a dependência, o atraso e a instabilidade político-econômica” (Lima, 2003, p. 18). Regimes como nazismo e o fascismo, porém, seriam férteis para a conclusão de que a apregoada estabilidade jurídica do velho continente é muitas vezes fissurada por um autoritarismo tão ou mais capaz de se valer do medo como forma de coesão social do que as contingências típicas do subdesenvolvimento.

A técnica de composição da peça conflui com os parâmetros estéticos preconizados por Brecht, dentre os quais encontra diletto espaço a fragmentação da mimese em cenas que não nutram entre si uma relação de causalidade – como apraz ao

teatro de inspiração aristotélica. O projeto teatral de Brecht, como se sabe, contrapõe-se à concepção de drama advinda do Renascimento, segundo a qual uma peça deveria ser uma célula orgânica que não se abrisse aos influxos históricos, permanecendo autônoma em relação aos acontecimentos sociais imediatos. O dramaturgo alemão, em linha com outras propostas dramáticas do drama moderno, é célebre, contudo, por tematizar as contingências políticas de que era contemporâneo, dando conta, assim, de tensionar as crises das relações intersubjetivas que marcam o homem reificado da modernidade:

Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia “aristotélica”, tanto teórica como praticamente, uma dramaturgia épica “não aristotélica”. (Szondi, 2011, p. 115)

Apesar disso, é possível identificar uma unidade temática em seu texto: o medo das personagens, representado justamente a partir de expedientes típicos da tradição gótica. A consequência primordial desse medo, na peça, é a pulverização das possibilidades de manter uma relação interpessoal. Desse modo, numa Alemanha tornada um verdadeiro locus horribilis pelas práticas de seu poder estabelecido, as quais logram determinar mesmo as mais íntimas e domésticas relações, a confiança nutriz das relações familiares é mediada pelo medo.

Na segunda cena de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, intitulada “A traição”, anuncia-se o tema, que se irradiará pelas mais diversas cenas da obra. Nela, o pavor diante da delação civil tensiona as relações e as submete à crise. Mesmo em uma conversa privada entre um casal, que tenta manter certa cumplicidade para resistir à opressão, os mais sutis gestos dão azo à desconfiança: “MULHER – Não precisa me olhar assim. Se você não disse nada então não disse mais nada, pronto” (Brecht, 1991, p. 186).

O medo civil adquire outros contornos na cena 9, na qual se abre espaço a um longo monólogo de uma mulher judia que abandona o lar para poupar que seu marido seja punido pelo casamento – espúrio, aos olhos da ideologia ariana de então. Enquanto fala ao telefone e, posteriormente, desabafa diante da fotografia do marido, ela revela seu isolamento numa situação, tanto pessoal quanto social, em que o imperativo da sociabilidade se esboroou, prostrado diante de dogmas eugenistas. A personagem demonstra ter consciência de que a irracionalidade e o caráter imprevisível do regime engendram monstros sociais:

Que espécie de homens são vocês, e você também? Inventam a teoria dos quanta e deixam-se mandar por uns brutos que lhes acenam com a conquista do mundo, mas que negam a vocês o direito de escolherem as próprias esposas. Respiração artificial e gases letais! Vocês são monstros, ou lacaios de monstros! Não, eu não estou sendo razoável, mas, num mundo assim, de que serve a razão? (Brecht, 1991, p. 235)

Dar-se tal fala nas condições específicas dessa cena (uma ligação telefônica e um monólogo solitário) faz enfatizar que as palavras de enfrentamento aberto àquele estado de coisas, presentes na subjetividade amedrontada, “caminho de toda servidão” (Chauí, 2009, p. 37) de todas as personagens civis da peça, só são possíveis na mais completa solidão.

Luciano Cabral afirma que a personagem monstruosa, convenção estrutural do gótico, não é necessariamente determinada pelo metafísico e/ou sobrenatural de sua condição, pois “características monstruosas podem ser encontradas tanto em seres fantásticos quanto em humanos” (Cabral, 2022, p. 74). Assim, às personagens nazistas da peça de Brecht pode-se estender a caracterização típica de tal personagem – que têm, segundo Júlio França, causas variáveis atribuídas a sua monstruosidade, mas todas elas marcadas por serem disruptivas em relação aos padrões de normalidade parametrizados pela alteridade: “Do ponto de vista cultural, os monstros ficcionais são a corporificação metafórica dos medos, desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar [...] [e fazem] encarnar a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o bem e o mal” (França, 2022, p. 22).

A mulher judia, ainda, aponta para a domesticação da ciência e o uso da racionalidade instrumental como forma eficaz de opressão. Na cena 8, “Físicos”, é sobre esse aspecto do cerceamento do pensamento livre, gerador da manipulação de fatos históricos e verdades científicas, que recai a crítica de Bertolt Brecht. Em uma discussão científica no Instituto de Física de Göttingen, nota-se a condição de vigiada da ciência – usada muitas vezes, como é sabido, para legitimar as teses eugenistas do nazismo. Ao discutir assuntos essencialmente físicos, um cientista, convenientemente nomeado por X, cita descobertas de Albert Einstein, mas logo é interrompido pelo próprio temor e por seu colega, Y: “Y *bem alto, em direção à parede esquerda* [onde estariam oficiais] – Pois é! Típica complexidade judia!” (Brecht, 1991, p. 231). Eis que o ambiente se mostra

marcado pela predominância da irracionalidade, instrumentalizada pelo poder vigente, e do medo.

As duas maiores cenas da peça, do ponto de vista da duração mesma, retratam ambientes familiares maculados pelo medo. Na terceira cena, espécie de desenvolvimento do que se anunciara na anterior, a presença de um soldado nazista (Theo) na casa de família em que sua companheira serve de empregada doméstica corresponde a uma verdadeira aparição da monstruosidade. O oficial orgulha-se de ser temido em função do poder que lhe fora conferido pela farda. A hierarquia de seu posto estende-se até mesmo ao relacionamento amoroso, dado que a Empregada lhe é submissa e nutre por ele temor diante de seu arbítrio: “SA – “Eu? Nunca! Jamais suspeito de coisa alguma. Suspeita, o senhor compreende, é quase a mesma coisa que certeza. E quando há certeza...” (Brecht, 1991, p. 190).

Theo explica, durante um intervalo em que tenta beber um copo de cerveja, suas táticas para identificar traidores do regime em filas de assistência social: à paisana, incentivando comentários desfavoráveis a Hitler e ao Terceiro Reich, ele eventualmente consegue extrair de alguns homens críticas que configurem deserção ideológica. Em seguida, identificado o traidor, despede-se com um cumprimento e, nesse gesto, sem que a vítima perceba, marca-lhe às costas uma cruz de giz, a fim de fazer identificar aos oficiais em trabalho o traidor a ser punido. Depois de uma rápida contenta com a companheira, em que esta sugere estar sendo extorquida pelo SA, Theo deixa a cena. Amedrontada, ela desabafa à Cozinheira: “Não sei mais o que pensar, Minna. Ele está tão mudado. Acabaram com ele. Não anda com gente decente. Já estamos juntos há quatro anos, e agora... Eu queria até lhe perguntar se não estou com uma cruz de giz nas costas.” (Brecht, 1991, p. 205).

A décima cena (“O espião”) é uma das mais sintomáticas do espraiamento do medo pelas camadas sociais. Nela, um casal da classe burguesa discute a delação dos vizinhos, levada a cabo pelo próprio filho deles. A demora do filho do casal em cena em retornar à casa após uma saída não percebida por seus pais faz emergir um estado de apreensão, dado que ele, ao esquivar-se da discussão dos progenitores, houvera escutado uma crítica do patriarca a uma instituição governamental. Crentes de que o filho os haverá de delatar, eles iniciam uma discussão que busca relativizar as críticas ao regime e que revela a implosão da harmonia entre a família:

MULHER – Não se lembra? Você disse que lá também as coisas não são muito limpas.
 HOMEM – Mas isso não pode ser considerado um ataque. Não muito limpas, ou melhor, não totalmente limpas, é apenas uma ideia atenuada, em tom de brincadeira, em linguagem popular, no sentido de que, na Casa Marrom, nem tudo, dadas as circunstâncias, funciona como deseja o nosso Führer! Ressaltei, aliás, o caráter de simples probabilidade, usando as palavras “ouvi dizer”, o que atenua fortemente o sentido da frase. [...] Onde está o ser humano, também está a imperfeição. Não disse nada além disso, e o que disse foi de forma atenuada. Além disso, o próprio Führer já externou suas críticas sobre o assunto, e de forma muito mais contundente.
 MULHER – Não estou entendendo. Comigo você não precisa falar desse jeito.
 HOMEM – Quem me dera que não precisasse! Não sei direito o que você repete lá fora sobre o que eu possa dizer. (Brecht, 1991, p. 244)

As repetições do marido, vazadas em longos períodos de subordinação em que se entrecortam ideias variadas que justificariam sua fala, dão a perceber a insegurança e, a rigor, o medo de ambos. Eles decidem, diante da suposição de que o menino os fora delatar, pendurar um retrato de Hitler na parede da sala, mas antecipando a denúncia do filho de que o quadro não estava lá anteriormente – e que, portanto, a ação poderia ser entendida como confissão de culpa – desistem do ato.

No desfecho da cena, ouve-se que a porta bate, indicando o regresso do filho:

MULHER – Onde esteve?
O Menino mostra o saco de bombons.
 MULHER – Você foi só comprar chocolate?
O Menino atravessa a sala e sai, devorando os bombons. Seus pais olham-no com ar interrogativo. (Brecht, 1991, p. 250)

O que parece, no entanto, acomodar os ânimos das personagens em cena, que descobrem que suas desconfianças eram infundadas, é relativizado pela fala final do pai, dita após uma pausa em que este reflete sobre o ocorrido, a qual encerra a cena: “Será que ele está dizendo a verdade?” (Brecht, 1991, p. 250). Dessarte, apesar de não materializados em delação os temores do casal, o lar, como microcosmo da Alemanha de Hitler, se transfigurara num espaço de opressão permanente, em que o medo prescreve os códigos da convivência familiar.

Muito do receio dos pais na cena anterior é gerado pelo projeto de dominação simbólica levado a cabo pela chamada Juventude Hitlerista, iniciativa responsável por inculcar os dogmas do partido na subjetividade e na consciência pública das pessoas desde a mais tenra idade. Na cena imediatamente posterior à que o filho é suspeito de ser um espião, uma outra criança pede à mãe nova vestimenta para comparecer às reuniões da

Juventude, o que é negado sob alegação de falta de dinheiro. Isso, porém, revela-se um subterfúgio, com o que começam a pulular, ainda que tímidas, ações de resistência à opressão. Outra delas se dá na décima-oitava seção, na qual um camponês ignora ordens governamentais e alimenta uma porca, de modo a impedir que ela morra e, com isso, agrave seu estado de penúria. Sinteticamente, o homem expressa seu descontentamento: “Quando tem bicho com fome, não tem Governo” (Brecht, 1991, p. 267).

O terço final de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, portanto, faz figurar homens e mulheres progressivamente capazes de expressar, por atos e palavras, sua resistência ao regime, indo ao encontro da proposta ideológica de seu autor, que afirmava que “só podemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação” (Brecht, 1978, p. 6). Apesar da legitimação política conferida pela Justiça (cena 6), pela Igreja Católica (cena 20) e pelas demais instituições aparelhadas pelo nazismo, há dissidentes, por vezes descritos por um grafismo típico das práticas do horror literário. Na cena 19, por exemplo, a visão do cadáver de um suicida tem como função exortar à reação crítica diante dos horrores sociopolíticos e do absurdo, constatado pela ironia da ambientação:

MULHER 2 *gritando por cima do ombro* – O velho Lettner se enforcou!
 PEQUENO-BURGUÊS – Tem um letreiro pendurado no peito.
 MULHER 1 – É a tabela de preços. Mas tem algo escrito.
 MULHER 2 – É! E ele escreveu: “Eu votei em Hitler”. (Brecht, 1991, p. 271)

A consciência da culpa, que levou Lettner a dar fim da própria vida, conforma a ironia trágica nos tempos modernos, que ao marxismo cabe desvelar, de acordo com Terry Eagleton:

O marxismo é, entre outras coisas, uma descrição de como o corpo humano, através de próteses conhecidas como cultura e tecnologia, chega a se enredar em seus próprios poderes e fracassar. A história que ele tem para nos contar é, portanto, uma versão moderna daquilo que os antigos gregos conheciam como *húbris*. O mundo que nós inventamos fica fora de controle e nos reduz a seus mercenários. (Eagleton, 2023, p. 82)

Pensamento de orientação materialista por excelência, o marxismo abre-se, no entanto, nas propostas artísticas de sua influência, à possibilidade de representar o terror e o horror para evidenciar a exploração, em que pese a aparente contradição em termos que à arte cabe harmonizar.

Terror e miséria do Terceiro Reich logra delimitar um panorama amplo e complexo da percepção da população civil diante do regime de Adolf Hitler. Em mais de duas dezenas de cenas, nas quais os anos avançam e retrocedem, a progressiva perda da noção de tempo, típica do pesadelo e da desespacialização da ambientação gótica, descortina subjetividades amedrontadas. Brecht lança mão, enfim, de expedientes da tradição gótica para denunciar, ainda que nos códigos de seu teatro de vanguarda, o terror e a espacialização do medo criados pelos regimes autoritários e pela iminência da guerra, tendo por objetivo “menos preencher o público com sentimentos, ainda que de revolta, do que fazer com que esse público sinta um estranhamento duradouro em relação às condições em que vive” (Benjamin, 2017, p. 97). Ao contrário do terror purificador preconizado por Aristóteles, o terror em Brecht visaria a estimular à ação política e à transformação da materialidade opressiva da História.

2. O horror no Portugal salazarista segundo Saramago

No ano de 1975, durante o Processo Revolucionário em Curso institucionalizado após a Revolução dos Cravos, que houvera posto fim a mais de quatro décadas de ditadura em Portugal, José Saramago publicou seu terceiro e último livro de poesia: *O ano de 1993*. Formal e tematicamente distinto de *Os poemas possíveis*, de 1966, e *Provavelmente alegria*, de 1970, o volume anunciou o início de uma fase de transição na literatura do escritor português, a qual se abre enfim a experimentações textuais, em especial pela “utilização que faz o escritor de uma textualidade híbrida entre a prosa e a poesia” (Costa, 2020, p. 194), após o manejo de formas em geral convencionais, especialmente no campo da lírica.

De dimensão alegórica, típica da literatura fantástica (cf. Todorov, 2017), e dicção orwelliana, a obra visa a denunciar os abusos dos autoritarismos e a estimular sua superação pela mobilização popular. O texto, um poema em prosa – forma híbrida que, ao se por num espaço limítrofe entre os gêneros literários, tende a agravar a ambientação dúbia de seu tema (cf. Paz, 2015) –, é dividido em trinta cantos, dos quais os dois primeiros terços são voltados à descrição do *locus horribilis* em que se transfigurou uma cidade sitiada por ocupantes que se valem de animais selvagens e maquinarias monstruosas para impor seu poder. A caracterização do espaço prima por dar a conhecer

a hostilidade do ambiente em relação às possibilidades de vida humana – “cidade doente” (Saramago, 2007, p. 11); “a cidade que os homens deixaram de habitar” (Saramago, 2007, p. 21); “onde intermináveis insónias se resolviam em suicídio” (Saramago, 2007, p. 62); “Todas as calamidades haviam caído já sobre a tribo ao ponto de se falar da morte com esperança” (Saramago, 2007, p. 79) –, um território no qual o dominador, ao impor seu novo modelo de governança, lograra urdir um modo de sociabilidade congenitamente maléfico.

Já no primeiro canto, indica-se um tempo estanque a partir da descrição de uma paisagem formada por imagens poéticas que viabilizam refletir sobre o caráter absurdo da dominação. As referências a Salvador Dalí, às quais se alia um ritmo de leitura vertiginoso provocado pela ausência total de pontuação – haja vista que foram abolidos rigorosamente todos os sinais gráficos, inclusive os separadores sintagmáticos como as vírgulas –, consolidando uma escrita de orientação onírica, tributária do surrealismo, que reforça o caráter fantástico do texto ao promover uma desestabilização das outrora rígidas fronteiras entre o mundo real/verossímil e a seara dos sonhos. Nesse ambiente erigido sob a égide do pesadelo, expressa-se o esgotamento das possibilidades de bem – “E dizem que o inverno do ano passado foi muito mais doce ou suave ou benigno embora a palavra seja antiga em 1993” (Saramago, 2007, p. 8) – e a prevalência de um mal insuspeito materializado numa imagem também de apelo surrealista: “Uma sombra estreita e comprida toca no dedo que risca a poeira do chão e começa a devorá-lo” (Saramago, 2007, p. 9).

O caráter aterrorizante do espaço, marcado pela manifestação do sobrenatural, faz-se presente em todo o poema, determinando em definitivo a desumanização das personagens, valor que se exprime por meio do horror de imagens que despertam abjeção gráfica:

E também se diz que em um outro dos compartimentos um homem aguarda que lhe cresçam as unhas o suficiente
Para espetando-as nos olhos chegar com elas ao côncavo do outro lado do crânio até
porventura fazer calar o gemido invisível e abrir novos olhos para um mundo atrás
deste. (Saramago, 2007, p. 14)

Tal como na peça de Brecht, as personagens humanas identificadas como opressoras agem, aqui, de modo a denunciarem sua monstrosidade congênita, às quais

se opõem tímidas possibilidades de resistência. No quarto canto, à guisa de ilustração, um homem é submetido à tortura por ter desobedecido o toque de recolher obrigatório, momento em que se manifesta o sadismo e a gratuidade da violência dos agentes de repressão.

Às personagens não humanas, porém, cabe a caracterização prototípica do monstro. Por meio delas, manifestar-se-á uma outra categoria convencional do gótico, o passado fantasmagórico irresolvido:

Na cidade vivem apenas os lobos
 Deste modo se tendo invertido a ordem natural das coisas estão os homens fora e os lobos dentro
 Nada acontece antes da meia noite
 Então saem os lobos a caçar os homens e sempre apanham algum
 O qual entra enfim na cidade deixando por onde passa um regueiro de sangue
 Ali onde em tempos mais felizes combinara com parentes e amigos almoços intrigas
 E caçadas aos lobos (Saramago, 2007, p. 23)

A figura do lobo, presença constante na ficção de terror, aponta para um passado que, marcado pela sua repressão, retorna de modo disfuncional. Salienta França que a modernidade levou a uma concepção de ruptura da continuidade dos tempos históricos, com o que “os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo frequentemente fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (França, 2022, p. 22). Motivo que se repetirá em *O ano de 1993*, os animais – como os elefantes do canto 17 – e as forças reprimidas, com os quais não se entendera o homem em tempos pretéritos, adquirirão no poema a dimensão do infamiliar.

Embora haja certa dificuldade, já antevista pelo próprio Sigmund Freud, de traduzir seu neologismo “unheimliche” para a língua portuguesa, o processo de derivação por prefixação que dá origem ao termo no alemão encontra uma correspondência aproximada no termo infamiliar. Para Freud, unheimliche é o que “foi outrora familiar [heimisch], velho conhecido. O sufixo *um*, nessa palavra, é a marca da repressão” (Freud, 2010, p. 365). Refere-se, pois, grosso modo, a algo que, reprimido, retorna não intencionalmente e de forma assustadora ou desestabilizadora tanto numa dimensão individual quanto em escala social: “esse *unheimliche* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo de repressão alheou-se dela” (Freud, 2010, p. 360).

Fartamente valeu-se do *unheimliche*, mesmo antes da elaboração do termo, a ficção de terror e de horror ao longo da história, desde o próprio romance tido como fundador dessa tradição, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (2019), que influenciou toda a literatura gótica a partir de sua publicação, na segunda metade do século XVIII. Dos escombros de um passado em cujo bojo hospedam-se forças que não foram devidamente satisfeitas em suas necessidades e, por essa causa, regressam de forma assustadora erigiu-se uma das principais convenções da literatura gótica. Dela se vale, como visto, para a confecção de seu poema José Saramago, cuja incursão no fantástico se dá em diversas outras obras de sua lavra, inclusive nas mais célebres, mesmo que a orientação materialista de parte da crítica tenha ignorado que o aspecto fantástico no autor também margeou por vezes o terror.

Após um canto, o sétimo, em que um feiticeiro “com poderes sobrenaturais” (Saramago, 2007, p. 29) é identificado como responsável por transformar a cidade em um corpo de dimensões humanas para que o opressor melhor a açoite, o eu lírico/narrador de *O ano de 1993* dedica-se a descrever uma cena de estupro, violência que dará ensejo à criação de uma outra forma de monstruosidade. Mulheres violadas, “conforme mandam as imemoriais regras da guerra” (Saramago, 2007, p. 34), metamorfoseiam-se como forma de reação aos assaltos de seus violadores: “Com um estalo seco e definitivo os dentes que o ódio fizera nascer nas vulvas frenéticas / Cortam cerce o pênis do exército perseguidor que as vaginas cospem para fora com o mesmo desprezo com que os homens haviam sido degolados” (Saramago, 2007, p. 35). Dessarte, o espaço e a ação dos violadores determinam a ação e o próprio corpo das mulheres, historicamente associadas a algo “mais delicado, mais vulnerável, mais doce [...] algo que se prende” (Nietzsche, 2005, p. 128), mas que, aqui, logram subverter uma imagem de submissão.

A institucionalização do mal é assegurada por processos de controle social que incluem um recenseamento diário, que visa à contagem noturna dos habitantes por meio de ratos, cobras e aranhas que desfilam “maliciosamente” (Saramago, 2007, p. 39) pelo corpo de homens e mulheres em permanente estado de alerta. Além disso, o exército dominador, após recolher todo o mercúrio dos termômetros pertencentes à população restante na cidade, confecciona um imenso olho que, pairando nos céus, cumpre a função de vigiar os habitantes. Para melhor fazê-lo, inclusive, o olho central dá origem a diversos outros olhos menores, a princípio em sua órbita – remetendo ao já referido Orphanim,

criatura bíblica descrita no livro de Ezequiel (Capítulo I, versículos de 15 a 18) –, mas logo instalados nos lares da cidade sitiada.

A degradação dos homens, que descrevem uma trajetória de regresso a estados primitivos em que deixam de dominar a linguagem (canto 16) e passam a viver em tocas e cavernas (canto 10), passará a ser combatida pela manipulação de códigos de violência reativa, geradores de monstruosidades redentoras, como as mulheres com dentes vaginais, e de horror, como a imagem das ações causadas pela revolta de macacos e galinhas: “O macaco amestrado que a divertia nas horas de aborrecimento a crucificou no portão do jardim enquanto as galinhas saíram da capoeira para vir arrancar-lhe à bicada as unhas dos pés” (Saramago, 2007, p. 49), narra Saramago acerca da morte de uma mulher pertencente ao grupo dos opressores.

Essas e outras formas de resistência, referidas sobretudo a partir do vigésimo canto, serão fruto de um instinto de preservação da vida, dado que o inimigo materializa, a rigor, a própria morte, indicado por Marilena Chauí como o princípio elementar do sentimento de medo: “Do que se tem medo? Da morte, foi sempre a mesma resposta. E de todos os males que possam simbolizá-la, antecipá-la, recordá-la aos mortais” (Chauí, 2009, p. 34). A reação dos oprimidos, por vias igualmente fantásticas, recondiciona os estados de força envolvidos no jogo de seu subjugo, ou seja, o elemento fantástico passa a ser, em determinado momento do poema, não mais associado de forma exclusiva à opressão, mas também à subversão redentora, como uma árvore que acolhe e protege os perseguidos e, ao lado deles, combate os perseguidores na retomada da cidade: “No ano de 2093 ainda se contará que cem anos antes foi vista uma árvore sair da floresta andando sobre as raízes e fazer dos seus ramos laços e lanças e dardos das folhas agudas” (Saramago, 2007, p. 82-83).

O ano de 1993, como a peça de Bertolt Brecht – em cujo desfecho figuram ações de resistência ao autoritarismo –, tem seu terço final reservado à narração da reconquista dos espaços e da poetização de imagens que remetem a um recomeço em que a humanização pode ser, enfim, redescoberta – “Para começar o outra vez doloroso nascimento duma primeira palavra” (Saramago, 2007, p. 88). Nessa reconstrução social, fazem-se sensíveis as estruturas contextuais do período de produção do poema, correspondentes aos ares revolucionários de 1974. Assim, o medo cede espaço ao enfrentamento, numa projeção utópica adequada à orientação marxista: animais

verdadeiros passam a vencer os animais mecânicos (canto 24) e os homens logram condenar seus opressores (canto 28), a quem coube a alcunha de “senhores da morte” (Saramago, 2007, p. 114).

Um dos aspectos principais desse processo de reconquista é a criação da consciência crítica por parte da população oprimida acerca da possibilidade de, superando um medo paralisante – que, em geral, tende a revelar a própria impotência (cf. Chauí, 2009, p.64) –, vencer um mal estabelecido. Isso será manifestado, alegoricamente, pela introjeção de tecido cerebral nos computadores utilizados pelo exército ocupante, os quais são “alimentados a carne humana” (Saramago, 2007, p. 93), com a devida exclusão da massa encefálica. Quando um pedaço de cérebro humano é introjetado na máquina, o aparato computacional do regime colapsa, vulnerabilizando a estabilidade do poder vigente.

Ao final da obra, após retratar os procedimentos de repressão por meio do terror e do horror e, em seguida, os processos de reconquista da harmonia social e a extirpação do autoritarismo, José Saramago espelha o primeiro canto, no qual uma sombra maligna advinda da base de uma rocha houvera tomado de assalto o corpo de uma criança. No trigésimo e último canto de *O ano de 1993*, o eu lírico constata “nada haver debaixo da sombra que a criança levanta como uma pele esfolada” (Saramago, 2007, p. 125), o que evidencia a expulsão do mal e a subversão do locus horribilis.

3. O mal no Brasil profundo segundo Buzetto

Ao contrário de Bertolt Brecht e José Saramago, cujas obras desconhecem os limites geográficos e temporais de seus contextos de publicação, Marco Buzetto é um escritor brasileiro, radicado no interior do estado de São Paulo, que publica seus livros de forma independente, o que até o momento tem limitado o alcance de sua literatura. Os romances de Buzetto são todos ambientados em pequenas cidades, dando azo a um projeto literário que busca investigar as relações entre esses espaços, politicamente conservadores em princípio, e personagens que buscam transcendê-los em razão de sua inadaptação. São figuras que “verbaliza[m] sua frustração existencial causada pela vivência numa cidade interiorana [...] qualquer do Brasil, que aprisiona sua subjetividade pretensamente libertadora” (Conte, 2024, p. 10). Na mais bem acabada de suas narrativas, entretanto, Buzetto renuncia ao realismo estilístico de que se valeu para a confecção de

seus demais romances e se imiscui na ficção de terror e horror em *Conturbado* a fim de tematizar a presença do mal nos modos de sociabilidade contemporâneos.

Embora o conceito de mal tenha sido alvo de distintas definições ao longo da história do pensamento ocidental, alguns consensos se estabeleceram na crítica e na filosofia. Georges Bataille, em *Literatura e o mal*, aponta para o fato de que ele estaria “ligado em sua essência à morte” (Bataille, 2022, p. 26) e, portanto, ao tornar sensível a consciência da finitude, geraria uma relação “mais intensa com o medo” (Delumeau, 2009, p. 23). Além disso, o filósofo francês assevera que ele seria um fim em si mesmo: “Não podemos tomar por expressivas do Mal aquelas ações cujo fim é um benefício, uma vantagem material” (Bataille, 2022, p. 15). Assim, despojado de nexos causais e consequenciais, o mal tenderia a se impor de forma profundamente assustadora por não ser tangível ao pensamento lógico.

O crítico marxista Terry Eagleton, que sintetizou em *Sobre o mal* as distintas visões históricas acerca do tema, salienta que o caráter autorreferente do mal o torna incompreensível em termos lógicos: “Quanto menos sentido ele faz, pior ele é. O mal não está relacionado a nada além de si mesmo” (Eagleton, 2022, p. 11). No entanto, é sabido que os projetos políticos referidos nas seções anteriores deste texto, a saber, o nazismo e o fascismo português, embora fossem associados ao maligno por Brecht e Saramago, respectivamente, primavam por manter em seu horizonte de interesses a perpetuação de determinados grupos e ideias no poder, isto é, ambos os regimes tinham uma lógica interna embasando seus expedientes.

Eagleton, porém, salienta que a aura da irracionalidade que circunda o mal não estaria nas suas intenções, mas na percepção de gestos aparentemente irracionais. Dessarte, mesmo que haja objetivos evidentes por trás das políticas autoritárias vistas como más em *Terror e miséria do Terceiro Reich* e *O ano de 1993*, o descabido de seu arbítrio, levado a cabo em escalas sobre-humanas que geram a desumanização, evidenciaria uma percepção maculada pelo medo ante a qual tais objetivos escamoteiam-se face ao horror, que parece, de fato, um fim em si. Dialeticamente, pois, se trata de um conceito histórico, em que pese seu caráter absoluto, dado que a ele são atribuídas variáveis atinadas aos modelos de sociabilidade específico de cada espacialidade social:

O mal tem um componente absoluto e um relativo. Ele existe para todos os seres vivos na categoria de físico, como no caso de presa e predador. Essa é sua parte absoluta. Ao mesmo tempo, ele é relativo [...] porque varia no tempo e no espaço. Usar um ser humano como objeto para conseguir um fim, sem se importar com as consequências, é um mal moral. (Jeha, 2022, p. 9)

Conturbado está prenhe dessas ideias. O romance de Buzetto foi publicado em 2020 e é dividido em sete capítulos de tamanhos irregulares. Nele, o autor promove um diálogo não apenas com o ideário marxista, comum em sua obra, mas também com a ficção contemporânea, sobretudo a partir de uma certa emulação da linguagem de Stephen King, a quem parodia em diversos momentos de seu texto, inclusive ao se valer do reaparecimento constante “da criatura inominável” (King, 2013, p. 281). Autorreferido como um “conto de suspense com um pouco de terror acidental” (Buzetto, 2020, p. 5), assume, pois, a intenção de se valer da tradição gótica em sua tessitura – o que se manifestará, inclusive, nos expedientes da criatura antagonista aos interesses da protagonista, que apontam para os do palhaço Pennywise de *It*, que recolhe suas vítimas ao subterrâneo do esgoto (cf. King, 2014).

A ambientação gótica se estabelece desde a declaração inicial do narrador – “Difícil dizer a verdade. Melhor dizendo, difícil dizer o que é a verdade nisso tudo” (Buzetto, 2020, p. 7) – na qual se percebe a já referida “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 30) típica do gênero, ao situar os limites temporais e geográficos: a diegese compreende os meses de fevereiro e março de 2018 em uma pequena cidade interiorana do Brasil.

Durante a primeira parte da obra, as personagens debatem-se às voltas com a investigação do desaparecimento de Daniele Dell, relatado por Marta, sua colega de trabalho, com quem nutria uma íntima relação de amizade. A proximidade das duas mulheres, no entanto, dá azo a comentários estigmatizantes verbalizados pelo detetive do caso, que insinua haver entre elas uma relação amorosa – “Duas mulheres não podem ser grandes amigas, amigas íntimas, sem que sejam amantes?” (Buzetto, 2020, p. 11). Tal comentário, aparentemente fortuito, começa a delinear a tônica da obra: o espaço fora urdido por preconceitos enraizados que o transfiguram num locus horribilis para determinados grupos sociais, face aos quais as instituições – como, neste caso, a polícia – agem de forma discriminatória.

No cenário do crime, o detetive Wellington Gomes e Marta se deparam com manchas de ferrugem, posteriormente identificadas como sangue da própria Daniele, em superfícies de madeira. Tais nódoas serão também perceptíveis em outro cenário, no qual se narrará o desaparecimento de Amanda e Linda, um casal homossexual devorado por uma monstruosidade prototípica, cuja forma remete a uma volumosa onda de sangue que invade seu quarto enquanto elas consumam um ato sexual. Distraídas, não percebem as manifestações do sobrenatural, como a oscilação da rede elétrica que leva ao piscar das luzes, e logo são violadas pelo mal, pois que o monstro sanguíneo age “entrando por todas as cavidades” (Buzetto, 2020, p. 14).

É sintomática da crítica de Marco Buzetto a natureza das vítimas da criatura de seu romance. Mulheres, uma dedicada à docência e duas representantes de uma sexualidade não normativa, cujos desaparecimentos são inicialmente subestimados pelo aparato policial e pela opinião pública: “discursavam pelas ruas dizendo que eram apenas mais casos de gente que se cansa de tudo e vai embora da cidade” (Buzetto, 2020, p. 29). Os comentários de Gomes deixam entrever certa despreocupação em solucionar os delitos com urgência, a qual não se perceberá quando, na terceira parte da obra, a vítima é do sexo masculino, o que mobiliza um grande contingente de investigadores. Além disso, o grafismo da ação do Mal Inominável sobre o corpo de Amanda e Linda, violadas durante o sexo, tem uma função simbólica dado que suas genitálias serviriam, ao ver da cosmovisão heteronormativa da cidade – e de todas as cidades das narrativas buzettianas –, à consumação da imoralidade. Isso dialoga com a ideia de King de que a ficção de terror “deriva seu efeito de nosso pavor das coisas que rompem a norma” (King, 2013, p. 339) – subvertido por Buzetto a fim de estabelecer a crítica não à transgressão mas à norma social em si.

Na parte dois do romance, é narrado o desaparecimento de Leiliani na cozinha da própria casa enquanto consola Marie, sua filha, que tivera pesadelos noturnos. Aqui, repete-se a dinâmica sobrenatural dos demais desaparecimentos, que gera “uma suspensão ou anulação de caráter maligno e singular das leis fixas da Natureza” (Lovecraft, 2018, p. 1102) e que compreende a intermitência do fornecimento de luzes por parte das lâmpadas e a tomada do corpo pela monstruosidade. Desta vez, porém, a vítima é atacada pelo ventre: “A massa cor de sangue, com suas mãos, rasga a carne de Leiliani e puxa para fora o seu útero e suas vísceras arremessando-os ao chão” (Buzetto,

2020, p. 37). Pode-se inferir que o fato de haver sido punida pelo útero remete a sua maternidade tida como imoral pelo locus horribilis que habita: Leiliani é, ressalta o narrador, mãe solteira, o que leva ao ataque metonímico da criatura, tal qual houvera se dado com o casal homossexual.

Rob é a primeira vítima masculina do romance. Seu desaparecimento ocorre em meio a uma viagem ao Lago da Gruta, aonde fora levado por seus pais, acompanhado de sua irmã, a fim de acamparem por três dias. O espaço é assim nomeado em razão de haver uma caverna em seu interior, supostamente hidrofóbica – portanto, passível de ser habitada, segundo as superstições locais. Desse lago, diz o narrador, “nada voltava... imaginava-se” (Buzetto, 2020, p. 41), frase em cuja enunciação se relativiza a certeza da impossibilidade do retorno, com o que a ideia de um passado que explica o terror se anuncia na obra.

A autoridade da família é representada por Lucio, pai de Rob, que em determinado momento do segundo dia de viagem decide ir às compras e deixa o garoto encarregado da segurança de Camile, sua mãe, e Denise, sua irmã caçula. Há ordens expressas, direcionadas ao filho, de que ninguém deveria entrar no lago, o que será desobedecido por Rob, que nada em direção à gruta submarina e é tragado pela criatura em direção aos seus domínios.

Tratar-se a vítima, desta vez, de um homem, mesmo que na adolescência, parece romper com o padrão de atuação estabelecido pela verossimilhança da obra. Uma análise mais acurada, no entanto, perceberá que o narrador insinua, com tal ocorrência, que Rob é punido por desobediência a uma ordem paterna, isto é, a uma determinação explícita advinda do único referencial masculino de seu círculo familiar. Dessa forma, *Conturbado* parece ambientar-se numa espacialidade na qual não apenas as mulheres propriamente seriam vitimadas pelas convicções sociais compartilhadas, das quais o Mal Inominável é materialização, mas também os homens que pusessem em risco o estado de coisas estabelecido pelo machismo – como o desaparecimento de Gomes, quando este passa a realmente questionar as causas dos eventos.

Tal estrutura crítica reforça-se na quinta parte do romance, dedicada à repercussão dos incidentes. Em depoimento sobre um sonho no qual era alertada acerca de sua condição de próxima vítima, Marta descreve a criatura atestando que “não viu rosto, viu

formas. Formas assustadoras e formas que diziam ‘corra por sua vida’” (Buzetto, 2020, p. 63). A expressão é uma das únicas vezes no texto em que Marco Buzetto recorre à citação direta – neste caso, à canção “Run for your life”, de autoria de John Lennon e coligida em *Rubber soul*, de 1965. Segundo a historiadora Vanessa Pironato Milani, a canção “apresenta a ideia de superioridade masculina, com a qual o homem tem o poder de decidir sobre a vida da mulher, inclusive matando-a caso suas atitudes não fossem de seu agrado” (Milani, 2018, p. 72). Com a referência, *Conturbado* dá pistas sobre a condição crítica da visão de sua diegese.

Marta é, em seguida, sugada à gruta, momento em que se depara com um ambiente paradigmático da literatura gótica, formado por paredes nas quais crânios e vísceras sustentam o espaço. Lá, confrontada finalmente com a criatura, descobre sua culpa na composição do mal que aflige as pessoas daquela cidade, “nessa realidade pastiche repleta de vulneráveis que nos servem de alimentos” (Buzetto, 2020, p. 72). Os diálogos esclarecem que os eventos foram desencadeados em um passado que Marta reprimira e que retorna de forma monstruosa – em linha com o *unheimliche*, “criação de um tempo remoto [...] em que tinha um significado mais antigo” (Freud, 2010, p. 353).

Marie, misteriosamente presente na gruta, relembra à protagonista da obra que, na infância, abalada pela morte da mãe, pedira a Marta que a esfaqueasse à guisa de minorar sua dor de órfã. A ordem fora cumprida, ignorando-se a condição infantil da menina, e a ela se somou um gesto que desencadearia um pacto maligno, gerador da monstruosidade, pois Marta não apenas valera-se do momento para expressar seu desejo assassino como também o fizera de forma sádica, lambendo o sangue de sua vítima por prazer: “Essa vontade estranha que me confessou quando ainda éramos duas garotinhas invioladas. Você quis sentir o gosto de sangue.” (Buzetto, 2020, p. 74); “Você cometeu aquele ato tão vulgar da maneira mais artística e violenta vista por deus ou pelo diabo” (Buzetto, 2020, p. 77).

A protagonista de *Conturbado*, enfim, não apenas não se condoera da dor de uma pessoa fragilizada, como aproveitara o momento para dele obter prazer. Isso encontra ressonância na forma por meio da qual o Mal faz desaparecer suas vítimas: alimentando-se delas e tomando, por vezes, sua imagem (Buzetto, 2020, p. 48). Marco Buzetto parece indicar com isso que as ações desencadeadoras do mal, em seu romance, são condicionadas pela própria vontade ou omissão de quem em princípio não se identifica

com ele. Ao contrário de Brecht e Saramago, porém, o final de sua narrativa não se abre a considerações de resistência, maculado que é pelo desencanto do, que remete ao tempo cíclico imanente à ideia de Mal (cf. Eagleton, 2022, p. 50): “Nem todos serão salvos, e a história se repetirá” (Buzetto, 2020, p. 81). Diferente do nazismo ou do Estado Novo português, a espacialização política do mal no século XXI, para Buzetto, não permite identificar um único regime ou sistema como fonte de perigo, dado que a institucionalização do terror para determinados grupos sociais, como as mulheres e os homossexuais, resiste em tempos democráticos em função do reacionarismo – sobretudo no momento retratado na obra, 2018, em que as fissuras do tecido social brasileiro reiniciaram sua trajetória de exposição e agravamento.

Considerações finais

Na introdução a *Poéticas do mal*, Júlio França salienta que “investir contra as convenções do realismo não significa, contudo, ser avesso ao real” (França, 2022, p. 20). Pelo contrário, diversas propostas das vanguardas e dos modernismos foram profícuas na sua denúncia da técnica naturalista enquanto insuficiente para dar conta do mundo moderno erigido sobre bases socialmente desiguais. A análise aqui realizada das obras de três autores identificados com o pensamento marxista, desse modo, teve por objetivo evidenciar que não raro a literatura engajada valeu-se de recursos advindos da ficção de terror e de horror para materializar sua crítica à opressão de grupos e estratos sociais específicos.

A perenidade da opressão histórica, ressaltada pela permanência no seio temático e estrutural de textos contextualmente distantes, deve-se à estrutural escolha de bodes expiatórios, ao longo da história ocidental, que legitimassem expedientes autoritários, seja em regimes explicitamente ditatoriais, seja em regimes democráticos que falharam na aplicação de direitos humanos fundamentais, como o da igualdade. Dessarte, *Terror e miséria do Terceiro Reich*, *O ano de 1993* e *Conturbado*, representantes de gêneros literários distintos e publicados em dinâmicas igualmente díspares, dão conta da figuração do medo que condiciona os modelos de sociabilidade em estratos sociais que, ao fim e ao cabo, tiveram e têm sua possibilidade de gozar do direito à vida obstruída pela espacialização do terror e do horror em sociedades que, embora hoje não admitam

abertamente em suas configurações a discriminação entre os seres, continuam a reproduzir uma cultura de exclusão.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*: nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. Terror e miséria do Terceiro Reich. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo volume 5*. Tradução de Gilda Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BUZETTO, Marco. *Conturbado*: uma breve história sobre o mal inominável. São Paulo: Editora Benfazeja, 2020.
- CABRAL, Luciano. Medo e monstruosidades. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.). *Poéticas do mal*: a literatura de medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.
- CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CONTE, Marco Aurélio Abrão. Prefácio – Hermenêutica do desconcerto: Rebeca Weisheit na poética de Marco Buzetto. In: BUZETTO, Marco. *Rebeca Wheisheit*: do abismo da existência. Maringá: Viseu, 2024.
- COSTA, Horácio. *O período formativo*. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800*: uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Materialismo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2023.
- EAGLETON, Terry. *Sobre o mal*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.). *Poéticas do mal*: a literatura de medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.
- FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.). *Poéticas do mal*: a literatura de medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GINZBURG, Carlo. *História noturna*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- JEHA, Julio. Prefácio à primeira edição. FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.). *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.
- KING, Stephen. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- KING, Stephen. *It: A coisa*. Tradução de Regiane Winarski. São Paulo: Suma, 2014.
- LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- LOVECRAFT, H. P.. O horror sobrenatural em literatura. In: LOVECRAFT, H. P.. *Grandes contos*. São Paulo: Martin Claret, 2018.
- MILANI, Vanessa Pironato. She's leaving home: o processo de feminilização nas canções dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (org.). *Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical*. Goiânia, Kelps, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame*. Londres: Arthur Barker LTD: 1923.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Oscar Nestarez. São Paulo: Escotilha, 2019.