

O MAL E A CIDADE: O MEDO URBANO EM DENTRO DA NOITE, DE JOÃO DO RIO

The Evil and the City: the urban fear in *Dentro da noite* by João do Rio.

Julio França¹

Pedro Puro Sasse da Silva²

RESUMO: Através da leitura de alguns contos do livro *Dentro da noite*, de João do Rio, o presente ensaio descreve dois aspectos da literatura do medo no Brasil: (i) o caráter não sobrenatural das fontes do medo artístico em narrativas brasileiras e (ii) a ascensão do espaço urbano como o ambiente privilegiado para as manifestações do mal moderno.

Palavras-chave: Medo artístico; *Dentro da Noite*, João do Rio.

ABSTRACT: Through the reading of some tales from the book entitled *Dentro da noite* by João do Rio, the present essay aims to portray two aspects of the artistic literature in Brazil: (i) the non-supernatural feature of the sources of the artistic horror in our (Brazilian) narratives and (ii) the ascension of the urban space as a privileged environment to the manifestations of the modern evil.

Keywords: Art-fear; *Dentro da Noite*; João do Rio.

1. O MEDO URBANO

A relação entre o gênero de horror e o gênero fantástico é tão próxima, que, muitas vezes, perde-se de vista a fronteira entre eles. Na narrativa de horror tradicional é comum a predominância de eventos, criaturas, locais e/ou artefatos sobrenaturais, isto é, que resistem aos modelos racionais de explicação do mundo. Não é por acaso, portanto,

¹ Doutor em Literatura Comparada (UFF) e Mestre em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura (UFF). Atualmente é Professor Adjunto de Teoria da Literatura e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. É membro do GT da ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional", onde desenvolve a pesquisa "O medo com prazer estético; uma investigação sobre o horror e o sublime na Literatura Brasileira". RJ, Brasil. julfranca@gmail.com

² Bolsista PIBIC/UERJ da pesquisa "O medo como prazer estético". RJ, Brasil. pedro_sasse@hotmail.com

que as histórias de horror correspondam a uma parcela considerável nas coletâneas de contos fantásticos.

O medo e o desconhecido caminham juntos: teme-se aquilo que foge do esperado, do natural, aquilo que contraria o que se convencionou chamar de real. Diversas reflexões sobre o horror na literatura exploram essa conexão, como H. P. Lovecraft, em *O horror sobrenatural na literatura*, e Noël Carroll, com *A filosofia do horror: ou paradoxos do coração*. Em comum, a percepção de que o temor do desconhecido é um eficaz produtor do medo como emoção estética.³

Se, por um lado, a ocorrência de um evento fantástico em uma narrativa não implica a produção do horror, seria, por outro lado, o fantástico um pré-requisito das histórias de horror? As narrativas do medo urbano parecem sugerir uma resposta negativa a essa questão.

A crítica da literatura de horror centrou-se, por muito tempo, no medo do sobrenatural, modo hegemônico dessa tradição literária na Europa e na América do Norte. As narrativas que tematizavam o medo produzido em decorrência de causas naturais acabaram, muitas vezes, englobadas em outros gêneros, como as narrativas policiais, os romances *noir* e de mistério, os contos cruéis e mesmo os romances naturalistas e ultrarrealistas. Nossa hipótese é a de que todas essas obras poderiam ser consideradas, em um campo mais amplo, como literatura do medo⁴, abrindo-se, dessa maneira, uma nova perspectiva de análise comparativa.

Se, nas narrativas do horror sobrenatural, os monstros, os ambientes e os objetos insólitos são responsáveis por criar o medo como efeito de recepção, nas narrativas do medo natural, as causas dessa emoção estão em aspectos cotidianos da vida. Na literatura de medo sobrenatural, o horror é materializado, corporificado na figura do

³ Para uma discussão mais detalhada da noção de medo como emoção estética: *Fontes e sentidos do medo como prazer estético*. (FRANÇA, 2011)

⁴ **Literatura do medo** é um conceito provisório que descreve narrativas em que se pode observar (i) os modos de representação literária de *medos reais* e (ii) a arquitetura narrativa responsável pela produção do medo como efeito estético de recepção. (Cf. FRANÇA & SILVA, 2012)

monstro, personagem arquetípico desse tipo de literatura. No medo urbano, porém, ele se encontra disperso no espaço, no caos da vida metropolitana moderna.

O habitante da cidade está exposto a um somatório de pequenos medos, que acabam por fim fundindo-se em uma única, ainda que dispersa, ameaça: o próprio ambiente urbano. Zygmunt Bauman chamará de ôlíquidoö esta ubiquidade do medo contemporâneo:

O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas. De nossos locais de trabalho e do metrô que tomamos para ir e voltar. De pessoas que encontramos e de pessoas que não conseguimos perceber. De algo que ingerimos e de algo com o qual nossos corpos entraram em contato. (BAUMAN, 2008, p.12)

A literatura brasileira mostra-se pródiga nas representações do medo urbano, como é possível ver em autores como Machado de Assis, João do Rio, Rubem Fonseca, Paulo Lins, Patrícia Melo, entre outros. Seus õmonstrosö estão dispersos na cidade, à espreita õdeö e õemö cada cidadão, nas ruas escuras, nos barulhos da noite. O temor gerado pela cidade, ao contrário do que ocorre nas narrativas sobrenaturais, não nasce do desconhecido, mas justamente daquilo que se conhece ó ou do que se acredita conhecer. A leitura de uma história que poderia estar acontecendo naquele exato momento em algum lugar da cidade produz o medo do provável, o medo do real.

O presente artigo pretende explorar uma das primeiras visões da cidade do Rio de Janeiro como causadora do medo, através da leitura de João do Rio. Seu livro *Dentro da Noite* traz uma coleção de contos sobre o Rio de Janeiro, focalizando aspectos muitas vezes ignorados por outros autores: nem o lado glamoroso dos teatros e salões, nem o da vida diurna e honesta. Em suas narrativas, vê-se o lado obscuro do Rio, a cidade das vielas escuras, dos perigos, das doenças e das depravações morais. A experiência de João do Rio como jornalista o fez conhecer essa outra face da cidade, que também ficou registrada em uma série de reportagens depois reunidas sob o nome de *A Alma Encantadora das Ruas*. Através de sua escrita, temos a oportunidade de entrever tanto a

cidade real por trás da ficcional, quanto a construção do Rio de Janeiro de sua ficção a partir de sua experiência como jornalista.

2. A CIDADE E O MAL DO PROGRESSO

Assim como a Paris de Baudelaire em *Les Tableaux Parisiens*, o Rio de Janeiro da virada do século revela-se uma cidade em plena dualidade, onde o passado e o futuro convivem em um conflito ora silencioso, ora exaltado. De um lado, o atraso ó os pequenos comércios informais, as moradias improvisadas, ocupadas por estrangeiros e ex-escravos, vítimas de doenças variadas por conta da insalubridade das habitações. Do outro, o progresso ó espelhado nas reformas da capital francesa, uma cidade arborizada, arejada e limpa, digna da alcunha de õmaravilhosaõ. Nesse rascunho do que seria a õcidade partidaõ do século XX, o medo já é uma tensão presente e constante, em ambos os lados.

De acordo com Jaime Benchimol, em *Pereira Passos: um Haussman Tropical*, esse quadro começa a ganhar forma com a crise no Vale do Paraíba. A escassez de mão-de-obra escrava e o esgotamento das terras, devido ao uso intensivo, levam ao declínio da produção de café no estado. Essa queda apresenta duas consequências para o Rio: economicamente, é um golpe nas fragilizadas finanças da cidade, que já há algum tempo perdia espaço para o porto de Santos na exportação de café; e, socialmente, cria uma massa de ex-escravos trabalhadores das plantações que, sem emprego, migram para a capital em busca de trabalho, criando um inchaço populacional no Rio. Diante dessa situação, o Rio, que já era uma metrópole movimentada, tem um crescimento populacional insustentável para a infraestrutura da cidade. Esse contingente instala-se como pode, em cortiços e favelas, trabalhando em empregos temporários, vendas ambulantes ou caindo no crime. Constitui-se, assim, a imagem de Rio descrita por Luís Edmundo em õO Rio de Janeiro do meu tempoõ:

O Rio de Janeiro do começo do século, com menos de 600 mil habitantes, já não lembra mais, em 1901, a õCafraria lusitanaõ dos primeiros decênios da centúria

anterior. Quando muito lembrará certas cidades do setentrião africano, as da orla do Mediterrâneo, Tânger, Alexandria ou Orã, com a sua população descalça e malvestida, as suas toscas lojas de comércio, de toldozinho esgarçado à frente e o homem de feição árabe, roliço e porco, ao fundo, vendendo a mercadoria; com os seus burricos pejados de hortaliça ou fruta, cruzando o logradouro público, e levados pela rédea do nativo, amarelão e triste, tudo isso numa evocação per feita daqueles centros que a civilização esqueceu e que o civilizado só visita, de quando em quando, de Baedeker no bolso e um chapéu-de-sol branco aberto, ou de baixo do braço, para arrancar-lhe do grotesco a diversão que o espírito *blasé* das correrias do progresso, muitas vezes, reclama (EDMUNDO, 2003, pp. 25-26)

Quando a cidade deixa de ser essa ôcafraria lusitanaõ e passa a receber imigrantes de diversos locais, o outrora familiar ambiente dá lugar a um clima tenso de desconfiança. Ampliam-se as diferenças sociais e culturais, e, conseqüentemente, aumentam as suspeitas em relação ao ãOutroõ. A cidade agora é lar de ex-donos de escravos e ex-escravos, de portugueses e espanhóis, de republicanos e monarquistas, de ricos e pobres, uma cidade pródiga em confrontos sociais, políticos, econômicos e étnicos.

Enquanto os conflitos humanos multiplicam-se, as doenças proliferam em ritmo também crescente. O movimento migratório facilita a entrada de diversos agentes patológicos, e a falta de condições sanitárias da cidade cria o ambiente perfeito para diversas epidemias: febre amarela, varíola, tuberculose, entre outras, assolam o estado sem fazer distinção de classe. Com o tempo, o medo desse assassino invisível confere às doenças ares espectrais:

Como sinais de vida humana, uma ou outra vidraça que se ilumina por uma luz que vem de dentro e onde sombras aflitas, de quando em quando, se desenham misteriosamente... Sombras... Ruídos... Ruídos cavernosos, que acabam fazendo a ronda da estalagem e que lembram, ora, um rouquenho e triste marulhar de vaga, ora, um sinistro coaxar de rãs.

São os tuberculosos que tosse, despedindo-se da vida, de olhos cercados por olheiras roxas, as faces encovadas, sobre esteiras podres ou sobre catres de palha pejados de molambos. São os pobres que esperam a morte, o *rabecão* da Santa Casa, de boca fria, trêmula, toda manchada de catarro e sangue... (EDMUNDO, 2003, p. 247)

O ápice dessa tensão ocorre quando Pereira Passos dá início à reforma que tentará trazer ordem ao caos, destruindo cortiços, removendo favelas, arborizando vias,

etc. Concomitante ao projeto urbanístico, ele atribui a Oswaldo Cruz o projeto sanitário que, entre outras medidas, estabelece a vacinação obrigatória. Como se já não bastasse a hostilidade entre a população, o governo, ao agir de forma incisiva, torna-se também um inimigo a ser combatido. A população reage com violência:

Os estragos que a cidade apresentou na manhã de hoje, árvores derrocadas, combustores retorcidos, quebrados, e postes por terra, edifícios com as vidraças estilhaçadas, bondes quebrados uns, incendiados outros, tudo isso dá ideia da intensidade dos conflitos de ontem e do desespero e anarquia que reinaram nas ruas, que mais téticas e cheias de perigo se tornaram quando a noite caiu, privadas grandes trechos de sua iluminação costumada. (*A Tribuna* apud WEGUELIN, 1998, p. 83)

Esse trecho, retirado de um jornal da época, dá uma descrição interessante da cidade após uma manifestação popular. Parece que estamos diante de uma reportagem de guerra, tal é o estado da cidade. Aqui pode ser observado o medo urbano tanto como causa quanto como consequência: enquanto policiais e médicos, ao forçarem de maneira violenta os cidadãos a vacinarem-se, criavam o medo entre os menos favorecidos, estes, ao revoltarem-se contra seus opressores, tornam-se também agentes do medo urbano. Essa dualidade de papéis, na qual os papéis de vítima e de algoz se confundem, será uma marca presente nos contos de João do Rio ó talvez mesmo uma característica geral da ficção de medo urbano, em que a ameaça pode surgir a qualquer momento, de qualquer lugar, de qualquer um. Nas palavras de Bauman:

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. (BAUMAN, 2008, p. 8)

3. PRIMÓRDIOS DO MEDO URBANO NA LITERATURA

Diante de uma cidade em tal estado, é previsível que vejamos, na arte, impactos desse clima de tensão e medo. Em muitas obras da época, principalmente as de inclinação decadentista, os medos da cidade eclodiam de diversas formas. Os temores em relação à ciência, à doenças, à ações dos outros homens e, é claro, à morte

constituem um todo, um corpo coeso que atinge suas vítimas sem distinção de classe, cor ou credo.

Na literatura de medo urbano, a cidade figura como um antagonista que constringe os personagens: não há escapatória, cura ou solução. O alívio, ao final dessas histórias, é passageiro: apenas uma suspensão temporária dos horrores a que o leitor está exposto continuamente, em sua própria vida. Se nas narrativas tradicionais de horror sobrenatural o fim da trama costuma ser acompanhado por um alívio catártico, em virtude da fuga ou da destruição do agente de medo, na literatura de medo urbano o leitor, quando encerra a leitura, percebe-se **dentro** desse agente.

Como ocorre nos romances góticos, na literatura de medo urbano as descrições do espaço narrativo servem como indicadores do tipo de história que virá a seguir. Em muitos casos, o ambiente constitui em si mesmo a fonte do medo estético. Enquanto no gótico abundam castelos antigos e sombrios, catacumbas, pântanos e névoa, no romance urbano são os becos imundos, os trens velhos e as vielas escuras de uma cidade decadente que formam o ambiente propício para a produção desse efeito de recepção.

No livro de contos *Dentro da noite*, de João do Rio, as descrições do ambiente têm papel fundamental na construção do medo e da repulsa. O conto que dá nome ao livro é a narrativa da degeneração de um homem que se transforma num psicopata, cujo único prazer é andar pela cidade, furando mulheres com agulhas. Apesar de a trama principal ser narrada pelo protagonista, o conto inicia-se na perspectiva de um passageiro em um vagão praticamente vazio de um trem noturno, que escuta a conversa de dois desconhecidos. A cada intervalo da narrativa do psicopata, o primeiro narrador faz curtas descrições do local onde se encontra:

O trem rasgara a treva num silvo alanhante, e de novo cavalava sobre os trilhos. Um sino enorme ia com ele badalando, e pelas portinholas do vagão viam-se, a margem da estrada, as luzes das casas ainda abertas, os silvedos empapados d'água e a chuva lastimável a tecer o seu infundável véu de lágrimas. (RIO, 2002, p.18)

A escolha do trem como espaço da narração é perfeitamente adequada aos efeitos de recepção buscados: esse meio de transporte torna-se uma prisão entre cada estação, sendo uma potencial fonte de claustrofobia e impotência para quem nele está

encerrado. Tão importante é o cenário para João do Rio, que o conto finaliza-se também com uma descrição do trem: ãE a frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e delírio.ö (RIO, 2002, p. 25)

Não são, porém, apenas os espaços escuros e desertos que servem de ambiente para as narrativas de João do Rio. O popular dândi frequentava também os ambientes requintados dos clubes afrancesados, e, em *Dentro da Noite*, esses locais, longe de serem ambientes de descontração e alegria, mostram-se como o opulento lar dos prazeres viciosos dos abastados: as bebidas, as drogas, as perversões sexuais, a prostituição e a jogatina:

Havia franceses condecorados, de gestos vulgares, ingleses de *smoking* e parasita à lapela, americanos de casaca e também de brim branco com sapatos de jogar o *football* e o *lawn-tennis*, os elegantes cariocas com risos artificiais, risos postiços, gestos a contragosto do corpo, todos bonecos vítimas da diversão *chantecler*, os *noceurs* habituais, e os *michés* ricos ou jogadores (...) (RIO, 2002, p. 35)

Tendo como pano de fundo esses ambientes simultaneamente decadentes e requintados, João do Rio tece histórias como ãHistória de Gente Alegreö, contando o caso de uma prostituta assassinada por uma personagem lésbica e drogada, ou ã Emoçõesö, contando o caso de um homem que vicia um rapaz de família em apostas, apenas para apreciar o sofrimento de vê-lo perder tudo e desesperar-se até seu suicídio.

É justamente no contraste do cenário sombrio dos becos pobres com os salões sofisticados que o espaço narrativo do medo funciona de forma mais eficaz. Em ãO Bebê de Tarlatana Rosaö, um rapaz da classe alta decide aproveitar o carnaval nas áreas pobres da cidade:

Naturalmente fomos e era uma desolação com pretas beicudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de íncubos em frascos de álcool, que têm as perdas de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel de arroz. (RIO, 2002, p. 122)

Diferente das ruas sombrias ou dos vagões mal iluminados, a construção do carnaval de rua como espaço do medo se dá no contraste entre culturas. Para os pobres, é o lugar da diversão, da alegria, uma supressão dos problemas diários. Já para aqueles que não estão inseridos nessa comunidade, as festas de rua emergem como um ritual descontrolado e potencialmente ameaçador. É comum vermos em crônicas da época descrições que aproximam o carnaval a imagens relacionadas ao medo.

São diversos, portanto, os locais da cidade capazes de produzir o medo urbano. O perigo não se confina nas vielas escuras da cidade, ele está presente também nas festas, nos bares, nos clubes requintados, nos hospitais e no próprio governo, tendo como cada um de seus frequentadores um potencial agente do medo disperso que configura a cidade como a corporificação do mal moderno.

4. AGENTES DO MEDO URBANO

Mesmo sendo a cidade em si, pela sua própria descrição, um agente constituidor do medo estético nas narrativas, há personificações desse medo, encarnações dos perigos urbanos em personagens. Na modernidade, as relações entre os indivíduos tornaram-se muito mais complexas. Se durante a Idade Média o perigo era identificado como aquilo que vinha de fora, na cidade moderna ele emerge de dentro das antes seguras fronteiras da urbe. A ameaça pode partir de seu vizinho, de alguém que não se difere de qualquer outro cidadão comum:

(...) os outros (aqui entendidos como *estranhos*, anônimos, os sem face com que cruzamos diariamente ou que giram em torno das grandes cidades) são fontes de uma ameaça vaga e difusa, em vez de proporcionarem um sentimento de segurança e garantia contra o perigo. (BAUMAN, 2008, p. 92)

Em *Dentro da noite*, conto que abre a coletânea, há a construção de uma das mais recorrentes figuras do medo urbano, o psicopata. Indistinguível de um cidadão de bem, este indivíduo percorre, camuflado, as ruas da cidade em busca de suas vítimas. A ficção de medo está cheia de histórias de maníacos, estupradores e assassinos seriais. Em *João do Rio*, porém, temos a oportunidade de ver a gênese dessa personagem arquetípica do horror contemporâneo.

O conto é centrado na narrativa de uma figura de aspecto doentio, que, ao encontrar um velho amigo em uma viagem noturna de trem, resolve contar-lhe como acabara naquele estado. O narrador principal, que chamaremos aqui de primeiro narrador, é apenas um passageiro sem nome, que ouve a história escabrosa no vagão semivazio, refletindo o próprio papel do leitor, na posição de um espectador passivo.

O leitor e o primeiro narrador são conduzidos pela história do segundo narrador, o psicopata: «Eu era um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta. Ia casar com a Clotilde, ser de bondade a que amava perdidamente.» (RIO, 2002, p.19). Rodolfo não se distinguia, portanto, de qualquer outro indivíduo da cidade. Era um homem de família, estava noivo, tinha amigos, nada havendo nele que indicasse a transformação que sofreria.

Certo dia, indo a um baile com sua prometida, ao ver seus braços nus, surge nele um ímpeto devorador: «a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer.» (RIO, 2002, p. 19). Começava, então, o processo que o tornaria um agente do medo.

Apesar de, no trem, notarmos um homem entregue à sua condição perversa, há, durante a narrativa de sua história, uma luta ferrenha de Rodolfo para vencer esse mal que lhe consome por dentro. Por sua perspectiva, o agente do medo não é ele próprio, mas seu desejo, a loucura que o leva a espetar os braços de sua noiva. Ele é, ao mesmo tempo, vítima e algoz no conto, um monstro amaldiçoado por sua condição. Podemos criar um paralelo entre sua condição e algumas histórias contemporâneas de vampiros, onde o monstro, tenta lutar contra sua natureza assassina, mas por necessidade, cedo ou tarde, acaba cedendo. É o caso, por exemplo, do personagem Louis de Pointe du Lac, do romance de estreia de Anne Rice *Interview with a vampire* (1976), que considerava moralmente impossível alimentar-se de seres humanos para sobreviver.

No começo de sua «transformação», a única a notar a mudança é sua vítima, visto que, aos demais, ele ainda parece o «homem regular» de sempre. Clotilde, cujos braços eram furados com uma fina agulha nos encontros do casal, sofre em silêncio, crendo ainda amar Rodolfo e não querendo gerar escândalos na família. Ainda que magnificado, no conto, pelo sádico tipo de perversão sexual praticado pelo protagonista,

a situação não é estranha ao comportamento humano: o caso de maridos que se tornam verdadeiros torturadores de suas mulheres parece ser um medo que cruza fronteiras espaciais e temporais.

Se, nesse primeiro momento, Rodolfo ainda conseguia conviver em sociedade, encoberto por sua aparente normalidade, após ser desmascarado ele passa para um segundo estágio. Dominado por seus vícios, busca suas vítimas primeiro entre prostitutas, e depois entre mulheres desacompanhadas pelas ruas da cidade. Tornando-se cada vez mais facilmente distinguível do normal, só lhe resta abrigar-se na noite, caçando suas vítimas pelos vagões de trem.

No conto *Emoções*, o primeiro agente do medo, é o oposto do degenerado Rodolfo: elegante, inteligente e sedutor, ele é como a personificação sedutora e corruptora do mal nas cidades. O sofisticado Barão de Belfort, personagem que reaparecerá em diversos outros contos do livro, tem uma peculiar necessidade: *“Preciso sentir vendo os outros sentir (...)”*. Só assim tenho emoções (RIO, 2002, p. 33). Vivendo das emoções alheias, seu voyeurismo não é, porém, passivo: ele manipula as pessoas e cria situações dramáticas para saciar seu desejo de prazer. É o que ocorre no caso de Praxedes, um homem bom, ordeiro e próspero, a quem Belfort vicia em jogos e degrada a ponto de fazê-lo cometer suicídio. Nesse ínterim, não perde de vista a resignada esposa de Praxedes, Clô, que sofre com a degeneração do marido. São bastante claras as semelhanças entre o Barão e o cínico e hedonista aristocrata Lord Henry Wotton, corruptor do protagonista do romance *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde.

A figura do corruptor é uma fonte recorrente de medo em ambientes urbanos. O homem carismático, eloquente, capaz de corromper suas vítimas e levá-las a incorrer em toda sorte de crimes e vícios é um arquétipo figurado em aliciadores, traficantes, políticos corruptos etc.

O mesmo caráter dual de vítima e algoz que percebíamos em Rodolfo está presente nas vítimas de Belfort. Praxedes, ao mesmo tempo em que é levado ao desespero pelo Barão, faz sofrer a resignada Clô ó homônima ou a própria noiva de

Rodolfo? ó, primeiro levando-a à miséria, depois fazendo com que peça dinheiro na rua e, por fim, tentando vendê-la ao Barão.

Tomado pelo vício, Praxedes encontra na morte a escapatória final para o tormento de sua existência, matando-se numa cena grotesca:

E, de repente. desesperado, começou a bater com a cabeça pelas paredes. Praxedes ! Praxedes ! Não faça isso! Praxedes! Gritei, soluçei. Qual! Cada vez arrumava o crânio com mais força de encontro às quinas das portas. O som, ah! esse som como me ensandece! Ainda o ouço! E ele todo em sangue, todo em sangue... Agarrei-o. Arrastou-me até à janela, voltou-se, deixou-se cair em cheio com a nuca na sacada, esticou o pescoço desesperadamente e rodou... (RIO, 2002, p. 32)

Não só em ambientes hostis o medo urbano aflora. Em João do Rio, as festivas celebrações populares são palco de toda sorte de eventos grotescos. Se, nos salões das classes mais favorecidas, a festa é um simples baile de máscaras, nas ruas da cidade ela ganha uma outra dimensão. No Carnaval, o povo tomava as ruas, em uma inversão de hierarquia alarmante para as elites. Em *ÔO bebê de tarlatana rosaô*, o choque entre a burguesia afrancesada e o povo está representado na narrativa em primeira pessoa de Heitor de Alencar, jovem rico, frequentador dos sofisticados clubes cariocas, que conta uma história de um quarta-feira de Cinzas. Longe das descrições de alegria e descontração, Heitor descreve a festa popular como:

Uma desolação de pretas beijudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos de álcool, que têm as perdas de certas ruas, moças, mas com traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas pasta de mata-borrão e de papel de arroz. (RIO, 2002, p.122)

Ele conhece uma menina por quem se encanta e passa a tentar aproximar-se dela. Entre o tédio das festas da elite e a atração da diversão carnal que encontra nas ruas da cidade, Heitor consegue levar a jovem a uma viela escura da cidade, onde, em uma repulsiva cena final, ele percebe que o nariz postiço que ela portava era na verdade o único que tinha:

Preso dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente ó uma caveira com carne... Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. (RIO, 2002, p. 126)

Novamente, vítima e algoz alternam-se em uma mesma personagem. O bebê de tarlatana rosa, ao mesmo tempo que é agente do medo, com seu rosto cadavérico horrorizando Heitor, é também uma vítima, visto que, sofrendo de uma deformidade ou de consequências de uma doença como a sífilis, encontrava no disfarce a única forma de gozar os prazeres do Carnaval. E Heitor, por outro lado, também é vítima do horror da descoberta súbita, ao mesmo tempo em que se transforma em algoz da pobre menina deformada.

5.À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise dessas quatro figuras do medo urbano, podemos perceber que, diferentemente do que ocorre com os monstros da literatura de horror tradicional, o mal não é inerente à natureza dos seres, mas advém de situações intrínsecas à vida cidadina. Assim, no medo urbano, não há uma personificação do mal, ele é fluído, fazendo com que, em dado momento, aquele que é a vítima, possa, a qualquer instante, tornar-se o algoz. É a reafirmação do que Bauman entende por **medo líquido**, aquele cuja fonte não é delimitada pelo corpo monstruoso, mas que, com a mesma facilidade que irrompe em um indivíduo qualquer, dispersa-se, tornando a própria metrópole parte de seu ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zigmund. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussman tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

FRANÇA, Julio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In:_____, org. *Anais do VII painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / I Encontro nacional insólito como questão na narrativa ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

FRANÇA, Julio, SILVA, Luciano Cabral. A preface to theory of art-fear in Brazilian literature. In: *Ilha do Desterro*. Florianópolis, SC, no. 62, jan/jun 2012. Pp. 341-356.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAGALHÃES, Adelino. *Um prego! Mais outro prego!....* In:____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. Pp. 337-55.

POMBO, José Francisco da Rocha. *No hospício*. Org. Cassiana Lacerda Carollo. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

RIO, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.

WUEGUELIN, João Marcos. *O Rio de Janeiro através dos jornais*. São Paulo: Escola do Futuro da Universidade de São Paulo, 1988.

Recebido em 30 de novembro de 2012

Aceito em 26 de dezembro de 2012