
**Dois modos de narrar a criança criminosa na
literatura brasileira novecentista:
Jorge Amado e Murilo Rubião¹**

*Two modes of narrating the criminal child in
twentieth-century Brazilian literature:
Jorge Amado and Murilo Rubião*

Júlio França
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Daniel Augusto Pereira Silva
Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CAPES

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2022.n47a478>

RESUMO

A partir de trabalhos críticos como os de Steven Bruhm (2006) e Robin Wood (2020), este artigo reflete sobre as relações entre a infância e o crime em obras novecentistas tributárias das poéticas negativas. Partimos da hipótese de que há dois modos de narração preponderantes: (i) narradores denunciadores, que evidenciam a monstruosidade infantil como uma consequência de problemas sociais; e (ii) narradores impassíveis, que, ao não oferecerem justificativas explícitas para a criminalidade infantil, tendem a apresentá-la como inata. Para ilustrarmos essas premissas, tomamos o romance *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, e o conto “A Casa do Girassol Vermelho” (1947), de Murilo Rubião.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico; narrador; Jorge Amado; Murilo Rubião; crianças.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

ABSTRACT

Based on critical works such as those by Steven Bruhm (2006) and Robin Wood, this article reflects on the relations between childhood and crime in twentieth-century pieces that are tributary of negative poetic traditions. Our starting point was the hypothesis that there are two preponderant narrative modes: (i) denouncing narrators, who draw attention to child monstrosity as a consequence of social issues; and (ii) impassive narrators, who, by not offering explicit justifications for child criminality, tend to present it as inherent and insolvable. To illustrate these premises, we turned to the novel *Capitães da Areia* (1937), by Jorge Amado, and to the short story “A Casa do Girassol Vermelho” (1947), by Murilo Rubião.

KEYWORDS: Gothic; narrator; Jorge Amado; Murilo Rubião; children.

Crianças criminosas nas poéticas do mal

Quando abordadas em uma perspectiva historiográfica, as narrativas literárias costumam transparecer semelhanças formais e temáticas. Em nosso campo de observação, as narrativas tributárias das poéticas do mal² na literatura brasileira do século XX, não é difícil perceber certas recorrências relacionadas às causas comuns de ansiedades compartilhadas por indivíduos submetidos às mesmas condições históricas e culturais. Entre elas, uma fonte de instabilidade tem-se revelado central para todo um conjunto de narrativas novecentistas: a família.

Como célula social mínima, a família funciona como um microcosmo, onde múltiplas relações sociais se manifestam em um ambiente protegido por leis próprias e, muitas vezes, isolado do restante da sociedade. No âmbito familiar, no embate entre pais e filhos,

2 Denominamos “poéticas do mal” os modos de fazer artístico que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos. Entre esses modos, está a ficção de crime, a literatura gótica, a decadência literária, o horror artístico, entre outros.

são figurados conflitos — entre o novo e o velho; entre o criador e a criatura; entre o passado e o futuro — que servem de pano de fundo para incontáveis narrativas tributárias das poéticas do mal.

As tensões familiares sempre estiveram presentes nas principais poéticas do mal modernas. Na literatura gótica, por exemplo, a família é tanto um lugar de segurança quanto um espaço “onde uma multiplicidade de incertezas e terrores se reproduzem e fermentam” (PUNTER, 2016, p. 94)³. Autores como Margarita Georgieva (2013, p. X) argumentam que, mesmo na primeira onda dos romances góticos (1764-1824), é explícita a recorrência de personagens infantis ou juvenis no centro de disputas entre o bem e o mal, em grande variedade de figurações — sofrendo como órfãos perdidos no mundo; sendo vítimas de macabros rituais de passagem etc. Em suas palavras: “o romance gótico é um experimento sobre crianças se voltando para o bem e crianças se voltando para o mal, sobre a liberdade de escolher e a impossibilidade de agir quando o destino impõe suas obrigações” (GEORGIEVA, 2013, p. 39-40). A capacidade de resistência aos desafios apresentados nas tramas e o ambiente opressivo no qual se desenvolveram têm grande papel no futuro delas: as boas tornam-se as heroínas das histórias, enquanto as más transformam-se nas vilãs.

No século XIX, se as tensões no seio familiar seguem centrais para a narrativa gótica, é perceptível o início de uma mudança de tom, e a suposta pureza infantil passa a ser colocada em xeque com mais frequência. Um bom exemplo dessa tendência é *A outra volta do parafuso* (1898), de Henry James, em que a narração, embora não confiável, sugere uma série de transgressões possivelmente cometidas pelos irmãos Miles e Flora. A tensão na trama é criada justamente

³ Todos os trechos em língua estrangeira sem tradução para o português foram por nós traduzidos.

pelos jogos de poder entre a preceptora e as duas crianças — ora retratadas como vítimas, ora apresentadas como plenamente capazes de perceber e explorar as fraquezas da mulher. Mas é sobretudo no século XX que o mundo infantil passa a ser encarado como um importante fator de ansiedade. Quando analisamos os textos tributários do gótico, observamos como são diversos os receios parentais e as ameaças representadas pela juventude. O potencial fóbico dessa relação pode ser medido pelo extraordinário número de narrativas novecentistas que tematizam as dificuldades de coexistência entre pais e filhos — algumas vezes do ponto de vista dos progenitores, outras do ponto de vista de seus descendentes, isto é, os pais e as crianças são potenciais fontes de medo uns para os outros.

A ficção de horror do século XX, sobretudo a do pós-guerra, tem como um dos temas mais difusos o da criança má. Os sentidos metafóricos e alegóricos dessas figurações, contudo, não são inequívocos. *O bebê de Rosemary* (1967), de Ira Levin, por exemplo, já foi muitas vezes descrito como um romance que explora as ansiedades relacionadas à gravidez e à falta de controle sobre o próprio corpo durante os estágios da gestação (cf. MURPHY, 2016, p. 145). A personagem título se dá conta de que há algo profunda e irrevogavelmente “errado” com seu filho (MURPHY, 2016, p. 147), algo não diferente do que experimenta Chris MacNeil, mãe de Reagan, em outra das obras mais significativas do gênero no século, *O exorcista* (1971), de William Peter Blatty, que acompanha a transformação da filha perfeita no mais perfeito dos pesadelos parentais (MURPHY, 2016, p. 148). Já em obras como *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, em que a figura da menina é descrita — pela perspectiva desviante adotada pela narração do pedófilo Humbert Humbert — como um demônio tentador, são os riscos da sexualidade infantil que são tematizados. Em romances como *Os meninos do Brasil* (1976), de Ira Levin, o perigo é representado pelas inovações tecnológicas relacionadas à clo-

nagem genética. A essas obras poderíamos ainda acrescentar muitas outras, como *A aldeia dos malditos* (1957), de John Wyndham; *Quando os Adams saíram de férias* (1974), de Mendal Johnson; *A garota da casa ao lado* (1989), de Jack Ketchum; e o *bestseller Precisamos falar sobre o Kevin* (2003), de Lionel Shriver, como uma pequena amostra de que o tema da criança monstruosa segue variado e significativo até nossos dias.

Steven Bruhm (2006) é um dos críticos que aponta para a ênfase conferida às figuras infantis no campo das poéticas negativas nas últimas décadas. Embora, como vimos, o espaço doméstico e familiar sempre tenha sido um potencial *locus horribilis*, as produções novecentistas parecem dar especial atenção ao medo que sentimos de nossas crianças — “Crianças empunhando facas, comungando com fantasmas, pressagiando Satã ou o Armagedom” (BRUHM, 2006, p. 98). Para o crítico, tal atração por crianças ameaçadoras poderia ser explicada, em um primeiro nível, por uma variedade de teorias, frequentemente contraditórias, que têm sido formuladas sobre a infância. Desde Freud, a psicanálise jogou por terra a ideia de uma infância naturalmente inocente e boa, ao postular que, mesmo em seus primeiros anos de vida, o ser humano já contaria com desejos, curiosidade sexual e instintos agressivos. Se a criança não é esse ser de bondade inata, a felicidade doméstica dependeria de um esforço dos pais em moldar os temperamentos de seus filhos a fim de que pudessem aprender a controlar suas pulsões. Consequentemente, as famílias se viram pressionadas pela obrigação de formar bons cidadãos e pela dificuldade de aceitar o vasto leque de comportamentos e sentimentos incontroláveis dos filhos (cf. BRUHM, 2006, p. 99-100).

Outras obras de psicólogos, psicanalistas e pediatras influentes — como *Meu filho, meu tesouro* (1946), de Benjamin Spock — sugeriam que a personalidade das crianças podia ser, na verdade, determinada e, portanto, suscetível de escapar às instruções da educação

paterna, adicionando ainda mais tensão à tarefa de se criar filhos em um mundo em acelerado processo de transformações econômicas, culturais e políticas. Após a Segunda Guerra, o esforço de assegurar a pureza e a inocência das crianças, longe dos terrores e da instabilidade social dos anos anteriores, chocou-se com o ambiente paranoico da Guerra Fria. No contexto estado-unidense, por exemplo, meninos e meninas eram entendidos como suscetíveis a variados desvios e ameaças subversivas vindas de fontes diversas — do comunismo; da liberação sexual; da emancipação feminina etc. — produzindo como consequência, nas palavras de Steve Bruhn (2006, p. 100), a aterrorizante “criança gótica”.

A percepção de o núcleo familiar e a inocência da infância estarem sob ataque aparecerá, de forma diversificada, nas mais diferentes obras ficcionais do século XX. Zofia Kolbuszweska (2007), por exemplo, ao ler *Sempre vivemos no castelo* (1962), romance da escritora americana Shirley Jackson, explora o tema da domesticidade sendo ameaçada por uma *witch child*, isto é, “uma criança perturbadora que invoca discórdia e desintegração no seio familiar, violência, brutalidade e morte — em outras palavras, o estranho freudiano, o outro reprimido do higienizado ideal doméstico suburbano” (KOLBUSZWESKA, 2016, p. 86). Contrapondo-se ao tipo da criança inocente, essa personagem constituiria uma ameaça ao ideal de família tradicional, pois promoveria uma reconfiguração da estrutura familiar. Ao rejeitar de forma violenta o lugar e a função que lhe são reservados na vida doméstica e tentar criar uma outra história familiar, as *witch children* ameaçam a coerência patriarcal da classe média.

Essa tendência de representação ficcional monstruosa das crianças a partir dos anos 1950 dá claramente vazão a um conjunto de ansiedades características da época. A paranoia nuclear, por exemplo, ensejou a percepção de que a ciência poderia ter ido longe demais e criado condições para a emergência desses cruéis e incontroláveis

seres. No campo da ficção científica, autores como Ray Bradbury e Richard Matheson tendem a representar as crianças monstruosas como seres excepcionais, mutantes, extraterrestres e/ou dotados de habilidades únicas. Como aponta Kristen Gregory (2018, p. 154), o horror maior repousa no fato de que essas crianças são supernaturalmente prodigiosas, e podem dar vazão a seus impulsos cruéis de um modo que uma criança normal não poderia. Há, aqui, um complexo de emoções: por um lado, o medo que uma geração experimenta de ser ultrapassada e dominada por outra mais apta e hábil do que a sua, acompanhada por certa sensação de estar sendo vítima de uma ingratidão; por outro, o medo da bomba atômica e da destruição total. Sob essa perspectiva, a infância carrega consigo o símbolo da aniquilação, já que os adultos não teriam a mesma capacidade das crianças excepcionais. Em outras palavras, o tema das crianças monstruosas serve de hospedeiro perfeito para as ansiedades características da era do horror atômico (cf. GREGORY, 2018, p. 155). O futuro das crianças não apenas está ameaçado, mas as próprias crianças são uma ameaça ao futuro. Como o desenvolvimento atômico, a criança superdotada teria o mesmo potencial ambíguo de ajudar a desenvolver uma grande nação e, ao mesmo tempo, ter a capacidade de destruí-la, tornando-se, assim, uma metáfora perfeita para o período (cf. GREGORY, 2018, p. 168).

A ameaça à infância não vinha, contudo, apenas de fora. O próprio ambiente doméstico também era fonte de inquietação, e seu papel na preservação da inocência infantil era constantemente questionado. Constituindo-se como um excesso de zelo materno, o fenômeno do “*momism*”, indicado por Phillip Wylie em *A Generation of Vipers* (1955), seria responsável por produzir crianças fracas e efeminadas (cf. BRUHM, 2006, p. 101). A corrupção do lar — e, sobretudo, das figuras femininas — pelas ideias feministas, gays e dos movimentos de direitos civis daria forma, por exemplo, a figuras como Rhoda

Penmark, de *Menina má* (1956), de William March, e Norman Bates, de *Psicose* (1960), de Robert Bloch. Nesse sentido, as crianças seriam invadidas, alegoricamente, por alteridades julgadas perigosas e distintas dos modelos patriarcais de família burguesa.

Dois tipos de crianças monstruosas

Dada a ampla diversidade de modos de figuração novecentistas das ansiedades relacionadas ao núcleo familiar, iremos focar, neste artigo, apenas nas narrativas em que às crianças cabe o papel de agentes do medo, como criminosas. Chamaremos essas histórias de *narrativas de crianças monstruosas*, e propomos dividi-las, com fins de sistematização, em dois grupos: i) as crianças que são monstruosas por causas alheias às suas vontades; e ii) as crianças que são monstruosas por causas que lhes são inerentes.

No primeiro caso, temos um conjunto de narrativas em que as crianças, embora sejam vistas como ameaças, não deixam de ser também vítimas, pois as causas de sua monstruosidade são, em grande medida, estranhas às suas vontades. As más influências sobre o comportamento infantil surgem de diversas fontes, de tal modo variadas que chamam atenção pela quantidade de perigos existentes no mundo (cf. BRUHM, 2006; KOLBUSZWESKA, 2007; MURPHY, 2016; GREGORY, 2018). No segundo caso, as crianças são o próprio problema — sua condição monstruosa diz respeito a atributos que lhes são inerentes. Opera-se aqui a mudança de percepção das crianças como seres ingênuos, inocentes e angelicais, e a psicologia comportamental passa a estar ciente de sua agressividade inata (cf. BLOOM, 2014, p. 112).

Em ambos os casos, quando pensamos nos procedimentos de composição empregados para a construção de personagens infantis criminosas, observamos que eles obedecem às regras gerais de criação de monstruosidades ficcionais. A criança monstruosa, no

século XX, acompanha, por exemplo, a tendência de os monstros novecentistas serem menos dependentes da aparência física, e serem considerados monstruosos por critérios de cunho moral. Observa-se, também, a proliferação de narrativas que criticam o papel das forças culturais como opressoras e responsáveis por vitimizar aqueles que são de algum modo “diferentes”. Não por acaso, pois, o tropo do “*sympathy for the devil*” — isto é, “quando o monstro se torna o protagonista e a cultura torna-se a antagonista” (WEINSTOCK, 2020, p. 359) — dissemina-se ao longo do século XX, inclusive no subgrupo das crianças monstruosas.

Em um ambiente de profundo relativismo moral, é comum que a percepção da monstruosidade infantil venha acompanhada de uma crítica que responsabiliza suas vítimas diretas (os pais; a sociedade) pelos atos monstruosos cometidos pelas crianças. Nesse sentido, é essencial avaliar como a retórica da monstruosidade funciona em cada um dos casos. Retomaremos esse tema na conclusão do artigo, quando relacionarmos o tipo de personagem infantil criminosa com o substrato ideológico mais ou menos progressista e/ou conservador das narrativas (cf. WOOD, 2020).

Por ora, pensemos, como demonstração, nos meninos de *O Senhor das Moscas* (1954), de William Golding. Isolados em uma ilha deserta, sem a presença de adultos, eles criam, no local, uma ordem social tirânica, baseada na lei do mais forte. Na trama, entendemos que as crianças, quando distantes dos freios civilizatórios, podem comportar-se de forma bárbara. Nesse caso, é a própria natureza humana que surge como um perigo, do qual ninguém — nem mesmo garotos de cinco, seis ou sete anos de idade — estaria a salvo. Podemos citar, ainda, o temor da delinquência juvenil em contos como “Charles”, presente em *The Lottery* (1949), de Shirley Jackson, no qual as crianças não seguem os mesmos valores morais de seus pais e adotam comportamentos desviantes na escola e na vida social. Já em

Sempre vivemos no castelo, Jackson explora as ansiedades geradas por configurações familiares que não seguem o modelo patriarcal, como a formada pelas irmãs Merricat e Constance Blackwood, duas das *witch children* anteriormente descritas por Kolbuszweska (2016).

Na literatura brasileira novecentista, o tema da infância monstruosa também foi explorado por vários autores que se valem sistematicamente de poéticas negativas para produzir efeitos de recepção, como o medo e a repulsa. Como estudos de caso, trabalharemos com duas obras representativas de dois modos distintos de narrar a criminalidade infantojuvenil. O primeiro dos exemplos é uma das obras sobre crianças mais influentes na nossa ficção: *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado. O romance apresenta histórias de meninos que cometem pequenos crimes nas ruas de Salvador. Alguns dos membros do grupo são caracterizados por seus desejos sádicos: parte dos garotos quer explodir a cidade, torturar os ricos, estuprar meninas ou simplesmente causar mal aos outros. Engajado politicamente, o livro argumenta que essas figuras infantis têm aspectos monstruosos por viverem em uma sociedade tão ou mais monstruosa, responsável por deformá-las.

O segundo exemplo é o conto “A Casa do Girassol Vermelho” (1947), de Murilo Rubião, que demonstra como o tema também ganhou contornos insólitos. O texto é, ainda, um bom lembrete de como a monstruosidade infantil frequentemente se associa à sexualidade e às tentativas de reprimi-la. Na trama, um grupo de jovens comemora efusivamente a morte do pai adotivo, chamado Simeão, que desempenhava um papel coercitivo ao tentar controlar as práticas sexuais dos filhos, em especial as visitas dos meninos aos quartos das meninas. Durante os festejos, as personagens dão vazão a seus impulsos eróticos e lembram das violentas disputas com o falecido e seus capangas. Em certo sentido, a obra evoca as tensões geradas pelas ideias de liberação sexual da juventude que viriam a se tornar

pauta dos movimentos estudantis de maio de 1968 na França.

Faremos uma breve caracterização das duas narrativas, dando especial ênfase ao modo como o narrador avalia os acontecimentos narrados, a fim de estabelecer as particularidades de cada um dos tipos de crianças criminosas — as por causas alheias e as por causas inerentes — em comunhão com a retórica judicativa da narração. Nosso objetivo será o de demonstrar como um substrato ideológico interfere nos sentidos da monstruosidade atribuída à criança criminosa, dando corpo a modelos de narração cuja recorrência é observável em todo século XX.

A narração denunciadora: *Capitães da Areia*, de Jorge Amado

É possível pensar a infância em sua dimensão simbólica e política: recém-chegada ao mundo, a criança representa o impulso de criação de uma nova ordem, de um recomeço, encarnando em si mesma uma potência revolucionária. É o que defende Alejandra Josiowicz (2018, p. 15-16) em sua investigação sobre como as crianças foram retratadas em obras de intelectuais latino-americanos ao longo dos séculos XIX e XX: “a infância incarna, assim, a possibilidade mesma do ato político, de ruptura, renovação ou revolução. A criança funciona como denúncia da desigualdade social, encenação do excluído e reflexão sobre as hierarquias da representação”. Para diversos escritores, desenvolver histórias sobre meninos e meninas seria, portanto, uma forma de refletir politicamente sobre a realidade.

Nesse sentido, as transformações sociais e culturais novecentistas repercutiram diretamente nas representações literárias da infância. A exemplo, a redefinição do papel da mulher na sociedade — cada vez mais integrada ao mercado de trabalho e disposta de novos métodos anticoncepcionais — promoveria uma mudança no cotidiano familiar. Além disso, com a difusão da psicanálise, a infância se con-

verteria progressivamente em arena de disputas de ideologias políticas e de modelos familiares opostos. Como indica Josiowicz (2018, p. 38), “a criança passa de ser considerada objeto de cuidados físicos, médicos e nutricionais para ser um verdadeiro interrogante psíquico, um enigma por resolver, que requer investigação e estudo por parte de pais, professores e cientistas”.

Em *Capitães da Areia*, Jorge Amado toma a infância como objeto tanto para investigar o desenvolvimento infantil em condições adversas quanto para denunciar a desigualdade da sociedade brasileira de meados do século XX. A partir de uma perspectiva comunista, seu olhar para a vida de crimes dos meninos nas ruas de Salvador demonstra os efeitos perniciosos não apenas da falta de estrutura familiar, como também de omissões e violências do Estado. Assim, a narração do romance não apresenta a criminalidade das crianças sem explicar as suas diversas causas sociais — tais como o abandono dos pais, a brutalidade da polícia e a ineficiência de instituições de amparo aos jovens. Associa-se a esse tom denunciatório um esforço de gerar vínculos empáticos entre as personagens e o leitor, de modo a garantir que as infrações por elas cometidas não as transformem em puros vilões, mas sim em vítimas de uma organização social cruel.

O engajamento político de Amado — à época, filiado ao Partido Comunista do Brasil — está patente na concepção de sua narrativa e se associa a um contexto mais amplo de compromisso ideológico compartilhado com outros escritores. Com efeito, trata-se de um traço de muitas produções literárias do período, que concebiam a ficção como uma forma de indicar os problemas das estruturas sociais e de transformá-las. É representativo dessa concepção das funções da literatura o conjunto de ensaios *Que é a literatura* (1948), de Jean-Paul Sartre. O livro ilustra como parte da intelectualidade novecentista, em especial aquela adepta aos ideais marxistas, entendia

o papel da escrita na sociedade. Para o francês, “o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim com uma vontade decidida, como uma escolha [...]” (SARTRE, 2004, p. 29).

O engajamento do escritor partiria de um desvendamento da realidade, em especial de suas injustiças e contradições, de modo a “fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004, p. 22). Ao expor o drama dos “Capitães da Areia”, Amado indica a culpa de diversos atores sociais pela criminalidade infantil. O crime de suas crianças converte-se, então, em um sinal da degradação da sociedade brasileira como um todo. A violência e os atos cruéis das personagens, por mais chocantes que possam ser, revelam não a maldade individual, mas a perversidade coletiva. Podemos tomar as trajetórias de dois dos protagonistas da obra, os meninos Pedro Bala e Sem-Pernas, para entender como se estabelece a narração denunciadora.

O primeiro, chefe do bando, estupra uma menina negra num areal próximo ao trapiche onde os companheiros se abrigavam. Ao mesmo tempo que revela um dos crimes de Pedro Bala e o seu lado mais perverso, a narração adota, ambigualmente, também o ponto de vista do protagonista, sugerindo sua compaixão pelo sofrimento da garota — sofrimento este produzido por ele próprio, vale a pena destacar:

E soluçava alto, e levantava os braços, estava como uma louca, toda sua defesa eram seus gritos, suas lágrimas, suas imprecizações contra o chefe dos Capitães da Areia. Mas para Pedro a maior defesa da negrinha eram os olhos cheios de pavor, olhos de animal mais fraco que não tem forças para se defender. (AMADO, 2009, p. 92).

Ao final da passagem, após ter se despedido da menina, Pedro Bala sente-se culpado pelo seu crime. A sua transgressão é, contudo, con-

textualizada pela narração, que aproveita a cena para denunciar as próprias violências sofridas pelo garoto. A crueldade poderia ser entendida pela ausência do pai, assassinado; pela desigualdade econômica da cidade; e pelo abandono a que estava submetido. Assim, sua situação é aproximada à da própria menina que acabara de estuprar, já que ambos seriam apenas crianças sofrendo as injustiças de um mundo adverso:

Primeiro ele ficou parado, depois deitou a correr no areal e ia como se os ventos o açoitassem, como se fugisse das pragas da negrinha. E tinha vontade de se jogar no mar para se lavar de toda aquela inquietação, a vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai, o ódio que sentia contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar, na Barra, na Vitória, na Graça, o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida, a pena que sentia pela pobre negrinha, uma criança também.

“Uma criança também” — ouvia na voz do vento, no samba que cantavam, uma voz dizia dentro dele. (AMADO, 2009, p. 92).

Em outro momento da trama, Pedro Bala é detido em um reformatório após ter sido denunciado por um furto e pela agressão a um guarda. A detenção no local é marcada por torturas físicas e psicológicas, tais como castigos corporais e privação alimentar. O espaço se converte em um *locus horribilis*, em razão da insalubridade e da maldade de funcionários supostamente responsáveis pela reintegração dos jovens infratores à sociedade. Mais uma vez, a narração assume uma atitude denunciatória, para apontar como o crime das crianças seria, na verdade, motivado pelas arbitrariedades do próprio Estado, em um sistema social injusto, que apenas retroalimentaria a criminalidade:

Quantas horas? Quantos dias? A escuridão é sempre a mesma, a sede é sempre igual. Já lhe trouxeram água e feijão três vezes.

Aprendeu a não beber caldo de feijão, que aumenta a sede. Agora está muito mais fraco, um desânimo no corpo todo. O barril onde defeca exala um cheiro horrível. Não o retiraram ainda. E sua barriga dói, sofre horrores para defecar. É como se as tripas fossem sair. As pernas não o ajudam. O que o mantém em pé é o ódio que enche seu coração. (AMADO, 2009, p. 203)

Entre os “Capitães da Areia”, destaca-se, pela sua crueldade, um menino coxo, apelidado de Sem-Pernas. Além de constantemente ridicularizar os colegas e envolver-se em brigas pela cidade, o garoto já torturara animais e, como nos informa o narrador, “um dia cortara de navalha um garçom de restaurante para furtar apenas um frango assado” (AMADO, 2009, p. 35). A sua revolta contra a sociedade cresce ao longo da trama, transformando-o em alguém incapaz de reconhecer o bem no mundo e nas pessoas, mesmo naquelas que desejam ajudá-lo. Embora Sem-Pernas seja descrito pelos colegas como mau, a narração enfatiza, sobretudo, as injustiças pelas quais passara e que moldaram seu caráter:

Nunca tivera família. Vivera na casa de um padeiro a quem chamava “meu padrinho” e que o surrava. Fugiu logo que pôde compreender que a fuga o libertaria. Sofreu fome, um dia levaram-no preso. Ele quer um carinho, u’a mão que passe sobre os seus olhos e faça com que ele possa se esquecer daquela noite na cadeia, quando os soldados bêbados o fizeram correr com sua perna coxa em volta de uma saleta. Em cada canto estava um com uma borracha comprida. As marcas que ficaram nas suas costas desapareceram. Mas de dentro dele nunca desapareceu a dor daquela hora. Corria na saleta como um animal perseguido por outros mais fortes. A perna coxa se recusava a ajudá-lo. E a borracha zunia nas suas costas quando o cansaço o fazia parar. A princípio chorou muito, depois, não sabe como, as lágrimas secaram. Certa hora não resistiu mais, abateu-se no chão. Sangrava. Ainda hoje ouve como os soldados riam e como riu aquele homem de colete cinzento que fumava um charuto. (AMADO, 2009, p. 36).

No desfecho do romance, Sem-Pernas é perseguido pela polícia após ter invadido e roubado, junto com Pedro Bala e outros companheiros, mais uma casa rica da cidade. Para não vivenciar novamente o terror da prisão e impedir que os guardas tenham o prazer de capturar um dos “Capitães da Areia”, o menino decide se suicidar, jogando-se de um local alto. A narração reitera a sua explicação para os crimes das personagens e para aquela atitude desesperada: “Sem-Pernas os odeia [os policiais] como odeia a todo mundo, porque nunca pôde ter um carinho. E no dia que o teve foi obrigado a o abandonar porque a vida já o tinha marcado demais. Nunca tivera uma alegria de criança” (AMADO, 2009, p. 242).

A criminalidade infantil decorreria, portanto, de uma rotina de violências praticadas pelo Estado e pela sociedade, que degenerariam meninos naturalmente bons. Ao preconizar a necessidade de um engajamento político e social com fins revolucionários, o destino de Pedro Bala é a metáfora concentrada dos objetivos da narração de *Capitães da Areia* — denunciar as injustiças sofridas pelas crianças e despertar os leitores para as desigualdades do país:

Anos depois os jornais de classe (...) publicavam sempre notícias sobre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida.

(...) E, apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abriria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família. (AMADO, 2009, p. 262).

A narração impassível: “A Casa do Girassol Vermelho”, de Murilo Rubião

Nem todas as crianças monstruosas da literatura novecentista são o resultado de ameaças externas. Pelo contrário, há exemplos de per-

sonagens infantis intrinsecamente desviantes. Bruhm (2006, p. 102) expõe a maldade inerente dessas figuras e a falta de explicações para a fonte do mal: “a etiologia dessas crianças nunca é discutida, quase como se a malignidade juvenil fosse esperada. Para muitas crianças góticas, a essência maligna precede a existência”. Nesse tipo de ocorrência, a culpa pela maldade de tais crianças não recai sobre professores, pais ou figuras de autoridade. Em vez de explorar as causas para as transgressões, as narrativas simplesmente demonstram seus efeitos:

Mais do que enfatizar o perigo das ameaças externas à inocente criança contemporânea, essas narrativas criam um *vazio* interpretativo na criança que vai além de uma tábula rasa lockiana. Não sabemos as causas (de seu comportamento), podemos apenas enxergar os efeitos. Mas uma coisa é certa: a criança gótica não é um eterno Inocente esperando ser liberado das forças da possessão (somática, doméstica, política, metafísica). (BRUHM, 2006, p. 103)

Em larga medida, o potencial assustador das crianças dessas histórias advém do conhecimento excessivo que parecem ter. As narrativas apresentam meninos e meninas dotados de capacidade cognitiva superior à dos adultos e detentores de saberes inadequados para suas faixas etárias — especialmente os de cunho sexual, frequentemente apontados como os “segredos” dessas personagens. Quando agem de modo precoce, em desacordo com as atitudes normalmente associadas às suas idades, tais figuras tornam-se ameaças à estabilidade dos lares.

Os pais e demais símbolos de autoridade experimentariam uma insegurança contínua em relação a quais modelos de conduta os mais novos estariam absorvendo. Nesse sentido, as tramas de narrativas tributárias das poéticas negativas explorariam mais a dificuldade da família em controlar as crianças do que, efetivamente, uma deliberada atitude delas contra seus progenitores. Influenciados pelas teo-

rias freudianas, escritores do período dariam forma a crianças, que, na verdade, revelariam as angústias sexuais dos próprios adultos (cf. BRUHM, 2006, p. 111).

Marcado pela chegada à vida adulta das crianças do *baby boom*, o período de 1945 a 1965 viu o florescimento de muitas narrativas com esse tipo de personagem infantil. Ao grande aumento demográfico observado após a Segunda Guerra Mundial seguiu-se uma explosão *cultural*, graças à ampliação da entrada dos jovens nas universidades, à expansão dos meios de comunicação de massa e ao desenvolvimento da indústria de bens de consumo. Os debates intelectuais, as produções artísticas e as práticas sociais passaram por um acentuado processo de mudança, com a afirmação de novos valores culturais e comportamentais, culminando nos movimentos de maio de 1968. Como indica o historiador François Dosse (2021, p. 561), a nova geração “não deseja contentar-se em exercer as funções de seus antecessores e pretende imprimir sua marca na sociedade, oscilando entre revolta e revolução”.

Apesar da afirmação de uma mentalidade transgressiva, frontalmente em contraste com os ideais defendidos por seus pais e avós, a população jovem também expressava um profundo mal-estar existencial, que preocupava não apenas a seus familiares, mas também a psicólogos, professores e integrantes dos governos. Na França, por exemplo, onde a diferença entre a taxa de natalidade e a de mortalidade havia sido bastante elevada, a juventude — diz Dosse (2021, p. 563) — tornara-se um enigma, um problema social que merecia atenção para que políticas sociais específicas pudessem ser planejadas.

Algumas narrativas ficcionais exprimem a sensação de mal-estar dessa juventude ávida por maior grau de liberdade e pronta a transgredir regras outrora apresentadas como intangíveis. Elas mostram também a errância e o desassossego experimentados durante esse momento de passagem da infância para a idade adulta. Dosse (2021,

p. 563) identifica a representação desse desconforto juvenil e dos conflitos geracionais em alguns romances franceses publicados nas décadas de 1950 e 1960, tais como *Le procès-verbal* (1963), de J. M. G. Le Clézio, e *As coisas* (1965), de Georges Perec. No primeiro, o protagonista — um universitário do sul da França — decide afastar-se da cidade para viver em reclusão e em comunhão com a natureza; em determinado ponto da história, é internado em um manicômio por seus pais. No segundo, um jovem casal de psicossociólogos passa seus dias vagando por Paris, abandonados a uma rotina de lazes, sem realmente se interessar por nada nem encontrar uma motivação para suas vidas. A mesma insatisfação poderia ser identificada em obras em língua inglesa, como *O apanhador no campo de centeio* (1951), de J. D. Salinger, o que aponta para o aspecto cultural e internacional do fenômeno.

Além das tensões criadas pelo choque geracional produzido pelo comportamento dos jovens universitários — cada vez mais associados ao comunismo, à defesa da ampla liberdade sexual e ao sistemático questionamento de figuras de autoridade —, a população passa a temer a delinquência juvenil, em especial nas camadas mais pobres da sociedade. No contexto francês, “alguns dos jovens dos meios populares urbanos reúnem-se em bandos suscetíveis de exercer a violência e recebem o qualificativo de *blousons noirs* (jaquetas pretas)” (DOSSE, 2021, p. 570).

Os protestos ocorridos entre universitários na América e na Europa durante os anos 1960 fizeram com que essa década fosse entendida como um marco do chamado conflito de gerações. Os novos meios de comunicação (televisão, rádios transistorizados) e a internacionalização da cultura popular tornaram explícitas as diferenças geracionais de gosto no campo da arte, da moda e da própria linguagem, levando a uma percepção generalizada de que “a brecha cultural que separava os jovens de seus pais era prova-

velmente a maior desde o início do século XIX” (JUDT, 2011, p. 87). Contudo, os sintomas desse choque de gerações já se faziam perceber ao longo de todo o Novecentos.

O conto “A Casa do Girassol Vermelho”, de Murilo Rubião, ilustra como tais diferenças geracionais e conflitos familiares podem ter desfechos violentos. Embora o texto sugira ao leitor que a revolta dos jovens contra o pai adotivo se deva ao controle sexual exercido por Simeão, o ódio excessivo das personagens, bem como a alegria arrebatadora após a morte do velho apontam para causas mais profundas, insondáveis, que os levariam a sentir emoções intensas. Durante os festejos, marcados por diversas insinuações sexuais, o narrador homodiegético — um dos jovens — credita o ódio contra o velho, reiterado por sua parceira Belinha, a uma “centelha diabólica”:

— Velho Simeão, o monstro. Está enterrado, irremediavelmente perdido na boca asquerosa dos vermes. Eles não têm boca, nem lábios, nem nada, porém o carrasco, o odiento, está perdido. ((Belinha)Raciocinava alto, derramando ferozmente no meu físico a satisfação pela morte do velho.)

Todos nós fôramos tocados por uma centelha diabólica, que nos fazia buscar, ansiosos, no prazer, o esquecimento dos dias de desespero do passado. (RUBIÃO, 2005, p. 17).

A narração contrasta, sistematicamente, a violência das personagens com a grande felicidade que parecem sentir. Mesmo quando espancam o velho, elas continuam suas danças em grupo, como se vivessem um momento alegre. Justaposta à descrição dos crimes, a despreocupação dos jovens reforça a estrutura grotesca do conto, já que se combinam, nas mesmas cenas, aspectos terríveis e jocosos. Desse procedimento resulta a hesitação dos leitores, que não dispõem de balizas confiáveis para interpretar os eventos apresentados e saber como reagir adequadamente a eles. Conforme argumenta

Alcmeno Bastos (2013, p. 70), a narração de Murilo Rubião “recusa a explicitar a causa dos acontecimentos, por mais necessária que seja para que o leitor alcance o porquê das coisas”.

No trecho a seguir, por exemplo, observamos como o narrador não oferece explicações detalhadas para a crueldade do grupo nem enfatiza o sofrimento de Simeão:

Todavia, numa hora em que Xixiu levou uma pancada mais violenta e caiu, avancei para o velho e lhe dei uma dúzia de socos no rosto. Não precisava de tanto. Um murro fora o suficiente para imobilizá-lo. Os restantes serviram para que ele tombasse desmaiado.

A turma delirou. Levantamos Xixiu e, juntos, as mãos dadas, dançamos em torno do corpo do vencido. Esperamos que voltasse a si. Quando recobrou os sentidos, não se mexeu. Limitou-se a nos olhar com raiva. Continuamos a dançar pela tarde adentro. (Todos os acontecimentos alegres da nossa existência eram comemorados com bailados coletivos.) (RUBIÃO, 2005, p. 20).

A crueldade dos jovens se volta para outros personagens logo após a morte de Simeão. O grupo aproveita o falecimento do velho para degradar seu corpo e punir aqueles que trabalhavam como seus funcionários. Além disso, depositam sobre o cadáver uma rosa vermelha, cujo significado não é revelado pelo narrador. Os festejos e os crimes confundem-se, indistintamente, na mesma atmosfera de emoções excessivas:

E demos início à festa. Amarramos a mulher e, em seguida, pegamos o negro. Trouxemos a cama de Simeão para o jardim, onde estendemos o cadáver. Enfiamos uma rosa vermelha em suas mãos e cuspimos na sua face.

Quem levou a primeira surra foi a mulher. O crioulo, mandei que o soltassem: queria bater nele sozinho, livre. [...]

Liquidado o preto, que ficou estirado no chão, recomeçamos o bailado de três anos atrás. Dançamos, cantamos até a noite nos encontrar exaustos. (RUBIÃO, 2005, p. 21).

A exaustão sentida pelos protagonistas se intensifica na conclusão do conto. Após a morte misteriosa de um dos rapazes durante as celebrações, eles experimentam uma angústia existencial e ficam, repentinamente, sem esperanças de futuro. De forma alegórica, a narração parece sugerir que a morte do pai, ao mesmo tempo que permitiria a liberdade sexual do grupo, simbolizaria a entrada dos jovens na vida adulta. As linhas finais do texto, que sinalizam o surgimento “das primeiras pétalas de um minúsculo girassol vermelho” no ventre de Belinha (RUBIÃO, 2005, p. 24), prenunciam, de modo pessimista, a transformação dos filhos em futuros pais — e a consequente perenização do ciclo de conflitos geracionais.

Conclusão: sentidos ideológicos das crianças criminosas

O crítico britânico de cinema Robin Wood (2020, p. 121) entendia as tensões familiares como o tema central de todos os principais *topoi* das narrativas de horror do Novecentos. Ele acreditava haver uma conexão consistente entre família e horror, por exemplo, nos temas relacionados aos psicóticos, ao anticristo e às crianças monstruosas, fosse em narrativas que apresentassem as famílias como culpadas, fosse em narrativas que as apresentassem como vítimas.

É bastante elucidativa, por exemplo, a comparação que faz entre os filmes *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), de Tobe Hooper, e *The Omen* (1976), de Richard Donner, como dois modelos de filmes “revolucionários” e “reacionários”, respectivamente, em termos políticos. Contudo, os sentidos carregados por uma obra de arte nunca são inequívocos. Se uma obra como *The Omen* é, em certo sentido,

reacionária, uma vez que não questiona a bondade inerente da família americana e atribui o mal à criança demoníaca e à sua guardiã europeia — que poderíamos interpretar de modo livre como uma ansiedade relacionada tanto à liberação dos jovens quanto das mulheres —, Wood não deixa de notar que o mundo ameaçado pela criança monstruosa ao fim de *The Omen* é o *status quo* capitalista e patriarcal (cf. WOOD, 2020, p. 125). Então, se num plano superficial, os valores tradicionais são reafirmados, mais profundamente há uma poderosa satisfação associada à emoção do horror final quando da adoção da criança demônio pelo presidente dos EUA: “a criança-demônio é o herói implícito, que a audiência segue como secreto prazer, em seu caminho sistemático de destruição das fundações burguesas” (WOOD, 2020, p. 125).

Em relação a *Texas Chainsaw Massacre*, Wood observa que é como se a Era de Aquário, cujo advento fora tão celebrado em filmes como *Hair* (1979), já tivesse passado, e entrássemos numa Era de Saturno, de maldade universal. O signo do descontrole seria enfatizado por toda a narrativa — sobre o destino das jovens vítimas; sobre os assassinos psicóticos e degenerados (cf. WOOD, 2020, p. 125). Os padrões das narrativas de família estão mantidos, mas os sentidos da normalidade e da monstruosidade estão invertidos: a “normalidade” é representada pelos jovens liberados e a “monstruosidade” pela família degradada e canibal de *Leatherface* (cf. WOOD, 2020, p. 126).

Apesar de monstruosa, a família de *Texas Chainsaw Massacre* evoca uma reação ambivalente. Isso porque, ao menos em parte, ela se estrutura em como concebemos uma família — seus integrantes são unidos por laços e tensões que nos são extremamente habituais, tornando difícil, para nós, dissociarmos-nos deles. O horror produzido pelo filme está intimamente ligado ao efeito de absurdo — que, na arte do século XX, tantas vezes se aproxima do desespero, como em Beckett e Ionesco.

Wood descreve as narrativas de horror como pesadelos coletivos da consciência moderna, que trazem à tona um espírito de negatividade e um desejo de destruição. É como se uma civilização que estivesse condenando a si mesma à desintegração celebrasse o fato, de modo ambivalente, por meio da cultura popular — justamente por meio dessa mescla entre horror e satisfação de desejos que são os pesadelos. Em sua irreduzível ambiguidade, o gênero de horror tem capacidade tanto para veicular elementos radicais e progressistas que subvertem as normas patriarcais da burguesia quanto para a inflexão reacionária (cf. WOOD, 2020, p. 129). Toda obra de horror tem potencial para essa dupla articulação. Será progressista ou não conforme for capaz de questionar, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, a assunção de que o monstro é simplesmente mau: “Todos os monstros são, por definição, destrutivos, mas sua capacidade de destruição pode ser explicada de modos variados, desculpados e justificados” (WOOD, 2020, p. 130). Por conseguinte, acredita Wood, o progressismo da narrativa de horror depende, ao menos de modo parcial, da capacidade do monstro de despertar a simpatia do leitor, o que é muito difícil de ser atingido quando ele é representado como a pura encarnação do mal.

Nas narrativas de Amado e Rubião comentadas nesse artigo, contudo, essa equação não parece funcionar tão bem. Por um lado, na resposta política dogmática dada pelo engajamento da narração de *Capitães da Areia*, vemos triunfar a lógica da “*sympathy for the devil*” — uma expressão que aponta para um sentimento que vem dos românticos do século XIX e ganhou impulso extraordinário na segunda metade do século XX, resultado de um longo percurso de relativização de valores culturais. Essa expressão nos permite dizer repetidamente que o monstruoso é resultado de forças sociais que vitimizam os diferentes. Por outro lado, é difícil ver no absurdo atordoante destilado pelo narrador quase niilista de “A Casa do Gi-

rassol Vermelho” algum tipo de postura reacionária. Assim, narradores denunciadores e impassíveis, se pensados em conjunto, revelam uma inconveniente lição: a de que nossa condição humana pode ser facilmente corrompida por forças externas e internas.

Refletindo sobre como, a partir dos anos 1950, a ficção popular norte-americana investe no tema da demonização da criança, a escritora de horror Joyce Carol Oates (1997, s.p.) se pergunta se não haveria nessa tendência uma espécie de compensação que permitiria à sociedade negligenciar toda a sorte de abusos a que as crianças são submetidas em nossas sociedades: “Será que ansiamos por odiar aqueles a quem somos obrigados a amar?”. Na representação de crianças criminosas, mascara-se, muitas vezes, uma verdade indesejada: a admissão da degradação, da perversão e da crueldade que jazem, em potência, no outro, e, também, uma admissão do que vai, à espreita, dentro de cada um de nós. O monstro, por fim, funciona como uma espécie de espelho, em que observamos a frustração de nossas expectativas elevadas sobre a condição humana.

RECEBIDO: 30/11/2021 **APROVADO:** 04/05/2022

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BASTOS, Alcmeno. Murilo Rubião e a questão da causalidade. In: BATALHA, Maria Cristina; GARCÍA, Flavio (org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 67-82.

BLOOM, Paul. *O que nos faz bons ou maus*. Tradução de Eduardo Rieche. Rio de Janeiro: Best Seller, 2014.

BRUHM, Steven. Nightmare on Sesame Street: or, the Self-Possessed Child. *Gothic Studies*, Edinburgh, v. 8, n. 2, p. 98-113, nov. 2006.

DOSSE, François. *A saga dos intelectuais franceses*, v.1; à prova da história (1944-1968). Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

GEORGIEVA, Margarita. *The Gothic Child*. London: Palmgrave Macmillan, 2013.

GREGORY, Kristen. Exceptional and Destructive: The Dangerous Child and the Atom Bomb in Postwar Science Fiction. In: _____. FLEGEL, Monica; PARKES, Christopher (org). *Cruel Children in Popular Texts and Cultures*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 153-168.

JOSIOWICZ, Alejandra J. *La cruzada de los niños: intelectuales, infancia y modernidad literaria en América Latina*. Bernal: Universidade Nacional de Quilmes, 2018.

JUDT, Tony. *O mal ronda a terra: um tratado sobre as insatisfações do presente*. Tradução de Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

KOLBUSZWESKA, Zofia. *The Purloined Child: American Identity and Representations of Childhood in American Literature (1851-2000)*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007.

MURPHY, Bernice M. Horror Fiction from the Decline of Universal Horror to the Rise of the Psycho Killer. In: ALDANA REYES, Xavier (ed.). *Horror: a literary history*. London: British Library, 2016. p. 131-158.

OATES, Joyce Carol. Killer Kids. *The New York Review of Books*, November 6, 1997, s.p. Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/1997/11/06/killer-kids/>> Acesso em 12 de agosto de 2021.

PUNTER, David. Technogenealogies: Family Secrets. In: _____. *The Gothic Condition: Terror, History and the Psyche*. Wales: Wales University Press, 2016. p. 87-94.

RUBIÃO, Murilo. A Casa do Girassol Vermelho. In: _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Editora Ática, 2005. p. 15-24.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Invisible Monsters: Vision, Horror, and Contemporary Culture. In: _____. (org.). *Monster Theory Reader*. London: University of Minnesota Press, 2020. p. 358-373.

WOOD, Robin. An Introduction to the American Horror Film. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). *Monster Theory Reader*. London: University of Minnesota Press, 2020. p. 108-135.

MINICURRÍCULO

JÚLIO FRANÇA é professor associado de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem doutorado em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Pesquisador do CNPq e Bolsista do programa Prociência (UERJ/FAPERJ), é coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e coeditor do periódico acadêmico *Abusões*. E-mail: julfranca@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>.

DANIEL AUGUSTO PEREIRA SILVA é doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ) e bolsista CAPES sob orientação do Prof. Dr. Júlio França. Seu projeto de tese trata do grotesco na prosa de ficção decadente brasileira e francesa. Atualmente, trabalha como professor substituto do setor de Letras Francesas da UFRJ. E-mail: daniel.augustop-silva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1804-0508>.