UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

FABIANA SOUZA DE LIMA

Contos de desencanto:
Uma análise literária dos contos do livro *A Boca do Inferno*, de Otto Lara Resende

Versão Corrigida

São Paulo
2017

FABIANA SOUZA DE LIMA

Contos de desencanto:

Uma análise literária dos contos do livro *A Boca do Inferno*, de Otto Lara Resende

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez

São Paulo

2017

Nome: LIMA, Fabiana Souza de.

Título: **Contos de desencanto**: Uma análise literária dos contos do livro *A Boca do Inferno*, de Otto Lara Resende.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr._____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr._____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr._____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Ao meu filho, Pedro, que, desde o ventre, me faz querer ser alguém melhor.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez, pelas orientações e pela confiança.

Ao Prof. Dr. Augusto Massi, por ter proporcionado o meu primeiro contato com a obra de Otto Lara Resende, ainda em aulas na universidade, e pela imensa contribuição feita ao compor a banca de qualificação, fornecendo-me dicas muito valiosas para o prosseguimento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. André Luis Rodrigues, que também esteve presente na banca de qualificação; pelo cuidado que demonstrou ao ler o meu trabalho e pela grandiosa colaboração fornecida por meio dos seus apontamentos e sugestões.

Ao Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar e ao Prof. Dr. Jaime Ginzburg, que, através de suas riquíssimas aulas, contribuíram muito com a minha pesquisa, desde os aspectos estruturais e analíticos às sugestões bibliográficas.

Ao Prof. Dr. José Antonio Pasta Junior, que através de seu enorme conhecimento e por meio de suas magníficas aulas obtidas durante dois semestres da faculdade, eu pude abrir meus horizontes de pesquisa e ampliar ainda mais meu interesse pela literatura, sobretudo pela literatura brasileira.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que, por meio do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX), possibilitou que parte desta pesquisa fosse financiada.

Aos meus pais, Ivani Paulo Pereira de Souza e Clauderval José de Souza, por serem meu porto seguro, sempre estando ao meu lado nas escolhas mais difíceis e ensinando-me que é pelo esforço que se reconhece o verdadeiro valor das coisas.

A Pedro e seus sorrisos que iluminam meu mundo e me dão ânimo para continuar a jornada da vida.

A Waldeir Abner de Lima, pela tolerância, compreensão e companheirismo; a todo tempo empreendido nesta pesquisa que precisou ser abdicado dos nossos momentos juntos.

A Tatiana Souza, minha amiga-irmã, por toda a paciência e auxílio, que, sobretudo após o nascimento do meu filho, concedeu-me a oportunidade de trabalhar e estudar e sem a qual eu certamente não teria tido meios para finalizar essa pesquisa.

A Juliana Souza, minha irmã, que independentemente do apoio, precisou compreender minhas ausências, e à minha sobrinha Selena, sobretudo por ter estado distante do seu crescimento em seus anos iniciais.

A toda minha família, sempre muito presente, que precisou compreender muitos momentos de ausência.

A minha amiga-irmã Viviani de Oliveira, pelas frequentes palavras motivadoras e pelo imenso apoio, que foram capazes de me levantar nos momentos mais difíceis.

A minha grande amiga Anne Rodrigues, que, independentemente da distância, sempre esteve presente com palavras de amizade, incentivo e apoio, compartilhando dos momentos de angústia e de realização.

A minha amiga Bruna Camara, por ter me incentivado a iniciar essa pesquisa, me ajudando a dar vida a ideias amorfas; pelo compartilhamento de experiências e pela dedicação com que leu e revisou este trabalho.

A Mayara Calqui pelas nossas longas conversas, das quais sentirei saudades.

A Raphael Araújo, pela amizade e por ter se tornado para mim uma fonte de inspiração e dedicação no mundo acadêmico e universitário.

Aos amigos que, mesmo distantes, estarão sempre no meu coração.

A Profa. Ma. Mônica Maria Rodrigues Silva, que despertou minha primeira paixão pela literatura, tornando-se, indiretamente, uma das grandes responsáveis por tudo isso ter começado.

Gratidão

F.S.L.

As grandes obras são capazes de concentrar um horror supremo no detalhe. (Antônio Pasta Junior)

RESUMO

LIMA, Fabiana Souza de. **Contos de desencanto**: Uma análise literária dos contos do livro *A Boca do Inferno*, de Otto Lara Resende. 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O livro *A Boca do Inferno,* de Otto Lara Resende, é constituído por sete contos que nos inserem num universo infantil pleno de conflitos e angústias. Os infortúnios revelados de maneira engenhosa e penetrante fazem do estudo do livro um artifício para interessantes revelações. As situações de violência moral e física frente às consequências do abandono, da solidão e dos maus-tratos resultam no trágico, suscitando reflexões acerca de questões intimistas e causando grande impacto emocional no leitor, que passa, então, a questionar seus próprios valores morais, alguns aspectos culturais solidificados e a autoridade de instituições como a Igreja e a Família. Conferindo às narrativas algumas tendências bastante contemporâneas, essa coletânea de contos alcança sem dificuldades os patamares da literatura como manifestação universal. Sendo assim, mais do que propiciar uma mudança de perspectiva sobre a obra, atribuindo a ela um reconhecimento outrora proscrito, intenciona-se ampliar o debate que ela pode estabelecer sobre a subjetividade humana no mais intrínseco da sua constituição: a infância.

Palavras-chave: Infância. Violência. Contos. Literatura brasileira. Otto Lara Resende

ABSTRACT

LIMA, Fabiana Souza de. **Tales of disenchantment:** A literary analysis of the short stories from the book *A Boca do Inferno* by Otto Lara Resende. 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A Boca do Inferno, by Otto Lara Resende, consists of seven stories that insert us into a childish universe full of conflicts and anguishes. The misfortunes revealed in an ingenious and penetrating way turn the study of the book into a device for interesting revelations. The situations of moral and physical violence face the consequences of abandonment, loneliness and ill-treatment result in the tragic itself, raising reflections on intimate issues and causing big emotional impact on the reader, who consequently challenges his own moral values as well as some solidified cultural aspects and the authority of institutions such as Church and Family. By verifying some contemporary tendencies in the narratives, these short stories collection easily reaches the highest degree of literature as a universal manifestation. Thus, rather than furnish a change of perspective about the literary work, giving it a recognition previously outcasted, it is intended to increase the debate it can establish about the human subjectivity in the most intrinsic of its constitution: the childhood.

Keywords: Childhood. Violence. Short stories. Brazilian literature. Otto Lara Resende.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11
"FILHO DE PADRE" E "O MOINHO" 14
"DOIS IRMÃOS" 33
"O PORÃO" E "TRÊS PARES DE PATINS" 52
"NAMORADO MORTO" E "O SEGREDO" 88
ALGUNS ASPECTOS DA OBRA 117
1. INFLEXÕES DO TEMPO 117
2. PERENIDADE E AMBIVALÊNCIA DOS ESPAÇOS 122
3. REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA 125
4. DO EMPIRISMO À CRIAÇÃO LITERÁRIA 127
5. FORTUNA CRÍTICA 132
CONCLUSÃO 135
REFERÊNCIAS 138

INTRODUÇÃO

É a vida uma ferida
a pungir n'alma das crianças?
(O mundo não as entende)
A secura comovida
que lhes rompe as esquivanças
sabe-a Otto Lara Resende
(Carlos Drummond de Andrade)[1]

Este trabalho possui como principal objetivo realizar a análise literária dos contos do livro *A Boca do Inferno*, de Otto Lara Resende. Lançado em 1957, a obra não foi bem aceita pelo público, que, na época, talvez não estivesse preparado para recebê-la, ocasionando ao autor, inclusive, a repreensão de seu próprio pai. Conta-se que Resende passou de livraria em livraria a fim de recolher todos os exemplares e, diferentemente do ocorrido com seu romance *O Braço Direito*, revisado e reescrito diversas vezes, *A Boca do Inferno* tornou-se para o autor e para os leitores um livro esquecido, reeditado apenas quarenta e um anos depois, pela editora Companhia das Letras.

Em 2014, um ano após o início de minha pesquisa e dezesseis anos após a segunda publicação, fomos privilegiados pelo lançamento de uma nova edição. O motivo pelo qual utilizo o nome *A Boca do Inferno*, ao invés de *Boca do Inferno*, como exibido na última publicação, é o fato de o trabalho já ter sido iniciado utilizando como referência a edição de 1998, o que me fez optar por não fazer alterações formais nesse aspecto. No entanto, a edição de 2014 fora utilizada diversas vezes para consultas, sobretudo seu posfácio, escrito pelo Professor Augusto Massi da Universidade de São Paulo.

Otto Lara Resende, amigo e contemporâneo de Rubem Braga, Fernando Sabino e Hélio Pelegrino, abordou neste livro de contos uma percepção da realidade que merece ser desvelada e esmiuçada, visto ser repleta de recursos literários e compor um acervo desmesurado de matéria a ser explorada.

Por meio dessa coletânea de contos, Otto Lara Resende nos mostra a sua criticidade, preocupação e sensibilidade, através de uma literatura que expõe crimes cometidos às crianças, no sentido físico, psicológico e moral. Conseguindo ver além do seu tempo, a infância cruel que o autor retrata por meio literário pôde ser compreendida por poucos de sua época.

---

[1] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 fev. 1957.

Como todos os contos possuem unidades temáticas bem definidas e itens que entrelaçam as narrativas, foram realizadas análises comparativas, para que pudessem ser ressaltados os elementos em comum entre elas e estabelecidas analogias que contribuíssem para uma compreensão mais detalhada da obra. Desse modo, a primeira análise abordará o primeiro e o último conto da coletânea, "Filho de Padre" e "O Moinho", nos fornecendo o embasamento para uma compreensão cíclica e pessimista da obra. A segunda, será feita sobre o conto "Dois irmãos", por se tratar de uma narrativa bastante densa e representativa com relação aos aspectos religiosos e à violência. A terceira análise abordará os contos "O porão" e "3 Pares de Patins", pela particularidade de ambos em apresentarem a perversidade e a crueldade pela perspectiva das próprias crianças. Por fim, será trabalhada a análise de "Namorado Morto" e "O Segredo", cujos enredos abordam protagonistas femininas e reclusas, apresentando perdas significativas.

Os contos presentes nessa coletânea são permeados por diversos assuntos que pretenderam ser explorados nesta pesquisa. Procurou-se ressaltar os elementos estilísticos e semânticos capazes de dialogar com a sociedade não apenas do tempo em que foi escrita, mas também da modernidade, na tentativa de colaborar, de alguma forma, para que possa ser atribuída à obra *A Boca do Inferno* a atemporalidade de uma obra prima, por muitos, ainda não reconhecida.

[...] nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.

(Edgar Allan Poe)[2]

[2] POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999, 3. ed., Pág. 2.

"FILHO DE PADRE" E "O MOINHO"

O título que dá nome à obra de Otto Lara Resende, *A Boca do Inferno,* nos remete a um conhecido dogma religioso: o inferno, lugar de sofrimento e condenação. Torna-se possível depreender a palavra "boca" como "porta" ou "entrada" para os males que não encontrarão saída, culminando em sofrimentos infindáveis. Nos contos, nos deparamos com situações em que reconhecemos os problemas, algumas vezes até suas origens; no entanto, uma vez o mal tendo adentrado o universo dos personagens, nada é possível fazer para modificar a situação que resultará no trágico inevitável. Embora a busca por remissão seja constante, não parece haver oportunidade para um julgamento e uma possível salvação. É assim que se nos apresentam, em síntese, os contos que serão analisados adiante.

A inspiração para uma abordagem conjunta do primeiro e do último conto do livro está, sobretudo, no ápice da tragicidade de ambos, o que nos permite inferir a existência de uma sequência lógica não aleatória. São situações extremas de violência, causadoras de adversidades, para as quais não se admite retratação. Mesmo na existência de qualquer sentimento de remissão, o mesmo torna-se tardio. Os crimes são cometidos e, com eles, irrompe o drama de suas consequências. O propósito aqui é traçar as aparentes conexões entre os contos sem, no entanto, deixar escapar as peculiaridades de cada um, o que permite que componham seu precioso espaço no conjunto da obra.

O conto "O Moinho", que encerra a coletânea, é uma das composições mais poéticas do livro. Há na história elementos que nos fazem regressar ao conto de abertura, "Filho de Padre", estabelecendo entre eles uma lógica cíclica. Para o leitor, essa retomada corrobora a compreensão de que, embora os agentes sejam modificados nas diferentes anedotas, culminando em desfechos particulares, não há como fugir da violência que circunda a obra - e da qual também os personagens não conseguem escapar. Ao finalizar a leitura dos contos, o efeito gerado por essa construção sugere que o sofrimento não acaba, mas sim retorna periodicamente ao seu ponto de partida desumano e trágico.

Com a leitura do primeiro conto, ainda chocados com o drama que torna uma criança assassina por aflição, esperamos encontrar no decorrer do livro alguma história que escape dessa angústia perpétua, que traga um indício de salvação. Tal expectativa não se satisfaz e, ao contrário, é reforçada com o suicídio presente no último conto, elevando a esfera do trágico ao seu máximo potencial, com uma criança que desiste da própria vida

num átimo desesperado. Essa relação faz com que, por meio da própria edificação dos textos, os infortúnios levem todas as crianças ali expostas à boca do inferno.

Em contrapartida, o nome do livro, que nos remete a uma espécie de portal de muitos infortúnios, aparece, no primeiro conto, nomeando o local onde o menino Trindade obtém refúgio. Desse modo, é possível depreender que *A Boca do Inferno* não só está relacionada a um espaço físico, como também representa um estado de espírito movido pelas atitudes dos personagens.

Seguindo a teoria desenvolvida por Julio Cortázar sobre o gênero conto[3], a noção de limite atua significativamente em cada elemento apresentado, de modo que nada parece ser inserido por acaso. Otto Lara Resende recorta:

> um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido (CORTÁZAR, 2006, p.152)

E, assim, consegue:

> limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido [...] no conto.[4]

O contista parece compreender e explorar muitíssimo bem essa teoria sobre a qual discorre Cortázar. A intensidade e a tensão permeiam cada linha dos contos do livro *A Boca do Inferno* e, sem nenhum desperdício, emanam significados a cada nova leitura, sendo então possível delinear diversos caminhos para compreensão desses contos tão ricos estilisticamente e densos semanticamente.

Por meio da análise da linguagem e da estrutura narrativa, percebemos que os contos se iniciam *in media res*. Essa técnica, aliada à falta de comentários e de julgamentos por parte do narrador onisciente - que em certos momentos se apresenta até mesmo um tanto frio -, dá força às narrativas, exigindo um comprometimento peculiar do leitor por possuir elementos que tornam a trama mais complexa e a difere de narrativas lineares, que possuem enredos cronologicamente ordenados. Os elementos acessórios contidos nos enunciados são de grande importância para a interpretação, como se verá mais adiante.

---

[3] Cf. CORTÁZAR, Julio. Alguns Aspectos do Conto. In: *Valise de Cronópio.* São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.
[4] Ibidem, p. 151

Em ambos os contos, é possível notar a ausência da figura materna, ocasionada pela morte e o distanciamento ou desconhecimento da figura paterna, resultando na situação de orfandade. Desse modo, surge a figura do padrinho, que nos dois contos se dispõe a cuidar do afilhado, tal qual um pai, mas acaba não exercendo a função benfeitora esperada.

No conto "Filho de Padre", padre Couto resolve cuidar do menino Trindade, órfão aos três anos, e o faz sob muitas repressões e "varadas". Não constrangido mesmo sendo um membro religioso, ele diz sem piedade: " - ai do pai que poupa a vara a seu filho!" (p. 12). É possível perceber que o padre não havia ficado com o menino por bondade, apenas fizera o que era previsto e esperado, dado sua posição eclesiástica; no entanto, suas atitudes denunciam a má vontade com que cumpre aquilo que considera apenas uma obrigação moral. Espera-se, sendo padre e padrinho, que Padre Couto seja respeitoso e protetor; contudo, manifesta-se agressor e falso, responsável por cobrar um moralismo com o qual ele mesmo não compactua. Ameaçado pelo seu próprio "cuidador", o personagem Trindade sequer pode buscar abrigo na instituição religiosa, já que é de lá que provém o seu mal. Do mesmo modo, em "O Moinho", o padrinho Rodolfo se oferece "piedosamente" para cuidar do menino Chico após a morte da mãe, mas se apresenta "sempre por perto, com passo duro, a cara amarrada, a mão cruel" (p. 95).

Em ambos os contos revigora o tema de uma caridade que gera infortúnio aos protegidos. São crianças reprimidas, exploradas e espancadas pelo seu "cuidador". Essa maldade praticada de maneira incomum nos contos torna-se bastante significativa do ponto de vista paródico do texto, já que é relacionada também a dogmas e valores religiosos, aumentando a situação de desconforto no leitor, que não espera atitudes tão extremas provenientes de um meio que se propõe difusor do bem. Menos que afilhados, as crianças tornam-se "posse" dos padrinhos, tal qual ocorre com "Negrinha", cria de Dona Inácia no conto de Monteiro Lobato[5]:

> — Quem há de ser? — disse a tia, num suspiro de vítima. — Uma caridade minha. Não me corrijo, vivo criando essas pobres de Deus... Uma órfã.[6]
>
> Padre Couto se arrependia de ter ficado com a cria de Aninha. Devia ter mandado o menino para um orfanato. Mas era o padrinho de Trindade.
> ("Filho de Padre", p. 15)
>
> — É minha cria, mas é meio passado – disse ele, uma vez, apontando o afilhado.
> ("O Moinho", p. 95)

---

[5] Cf. LOBATO, Monteiro. *Negrinha*. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2009, p. 19-26.
[6] Ibidem, p. 23

Rodolfo e padre Couto são personagens que, por trás da promessa de fazer o bem com sua "caridade", sendo essa uma grande virtude cristã, dedicam-se à saciedade de dominação sobre as crianças. Nos trechos selecionados, encontramos, não por acaso, o emprego da palavra "cria", que no dicionário designa "pessoa pobre criada em casa de outrem; animal que ainda mama; recém-nascido ou em período de criação".[7] O autor parece trabalhar um pouco com cada um dos significados da palavra, e percebemos que o termo pode ter sido cautelosamente escolhido a fim de nos propor sempre algo além do corriqueiro, que nos direciona a interpretações mais densas.

Nas atitudes do padre Couto e do coronel Rodolfo, há um sentido oposto àquele produzido pelos significados mais corriqueiros da expressão "criar": educar, fomentar, preparar, desenvolver. Esses significados indicariam, portanto, o provimento do sustento e o auxílio no desenvolvimento dos meninos Chico e Trindade; todavia, a postura dos padrinhos exprime com veemência a destruição, a desolação e a morte. Temos crianças com sonhos destruídos, desoladas e sem esperanças de uma vida justa, que acabam vendo a morte, seja a dela mesma ou a de outrem, como única solução possível.

Estendendo ainda mais a exploração do vocábulo, temos em ambos os textos as "criadas": "mulher[es] contratada[s] para trabalhos domésticos"[8], que também explicitam nos textos a relação de dominação e posse. Felícia e Rosário são personagens-tipo que afiguram uma classe social específica existente no Brasil desde a escravidão: negras, cozinheiras, cuidadoras de crianças, amas de leite, contadoras de histórias. São "criadas" que geralmente trabalham para uma família branca por comida e moradia, recebendo pouco ou quase nada, o que não lhes permite mudar de condição.

As negras dos contos de Otto Lara Resende tratam os meninos com muito carinho, porém não são capazes de protegê-los devido à falta de autoridade que possuem, ocasionada, sobretudo, pela posição social inferior a que pertencem. Outrossim, o mesmo parece ter ocorrido com Aninha, mãe de Trindade, no conto "Filho de Padre", que servira padre Couto por muitos anos nas mesmas condições de Felícia e Rosário:

> Padre Couto sabia da maledicência. Aninha, a mãe de Trindade, servira-o por muitos anos, lavando, cozinhando, arrumando a casa paroquial e cuidando da igreja. ("Filho de Padre", p. 14)

---

[7] CRIA. In: MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa.* Ed. Melhoramentos, 2016. Disponível em:<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=cria.>. Acesso em 07 abr. 2016.

[8] CRIADA. Ibidem. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=criada.>. Acesso em 16 abr. 2016.

> A preta velha tinha a mania de chamá-lo de meu filho. ("Filho de Padre", p. 14*)*
>
> A preta vivia excogitando um modo de ajudá-lo. ("O Moinho", p. 93)
>
> – Cala a boca, negra imunda – disse seu Rodolfo, e a preta persignou-se e enveredou para dentro da casa [...] ("O Moinho", p. 96)

No conto de Monteiro Lobato, Negrinha é a "cria-criada", que exerce esse papel serviçal involuntariamente, como única maneira permitida para demonstrar sua gratidão por ter recebido abrigo. Esse ocorrido também é notório nos casos dos meninos Chico e Trindade, que, por terem sido "adotados" pelos padrinhos, devem a eles sua subserviência e resignação. Com o prognóstico de obter cuidados, na realidade, são obrigados a servir e a trabalhar arduamente numa condição cativa. Esses padrinhos querem mais uma mão de obra na fazenda e na igreja e utilizam-se claramente de trabalho infantil.

Estruturalmente, cabe ressaltar a eminente diferença existente entre a narrativa de Monteiro Lobato e a de Otto Lara Resende nas obras, bem como nos trechos aqui mencionados. Em "Negrinha", por exemplo, as afirmações de que os castigos são executados prazerosamente estão explícitos nas frases que compõem as falas da personagem: "- Ai! Como alivia a gente uma boa roda de croques bem fincados! [...] A vara de marmelo, flexível, cortante: para 'doer fino' nada melhor!" (LOBATO, 2009, p. 21).

De outro modo, Otto Lara Resende trabalha o mesmo conceito de crueldade envolvendo uma suposta hipocrisia cristã e cerceando-nos de expressões ambíguas. A narrativa propõe esse deleite nas ações agressivas dos personagens, mas sob lacunas que nós, leitores, devemos preencher e que não estão explicitadas nas falas dos personagens - falas essas que comumente são bem escassas nas pequenas narrativas de *A Boca do Inferno*. À maneira como os contos de Otto Lara Resende são elaborados nos leva, empaticamente, a sentir com os personagens, adentrando em seus pensamentos muito mais do que compreendendo os diálogos que são estabelecidos. A descrição de cenas lancinantes é apresentada pelo narrador com palavras tão cuidadosamente selecionadas que faz brotar no leitor o sentimento de indignação e torna desnecessária a inserção de interlocuções que as evidenciem:

> Trindade mesmo ia cortar a vara. Suportava o castigo de dentes cerrados e olhos secos – talvez por isso padre Couto lhe batesse com gosto, zunindo a vara no ar. ("Filho de Padre", p. 12)
>
> [...] como um raio, caía de pancada em cima do menino.
> – Seu pai nunca te exemplou [...] ("O Moinho", p. 96)

Temos, então, que o trato ostensivo e irônico do texto de Monteiro Lobato sobre essa violência praticada com satisfação chega ao leitor de maneira inequívoca, enquanto

no texto de Otto Lara Resende revela-se latente e se encontra expressa por intermédio da delicadeza de um narrador que delega aos leitores a interpretação e a análise crítica de seus contos. É por meio desse modo de narrar que encontramos nos textos de Otto Lara Resende um mar de sugestões, sobre as quais não nos cabe indagar se houve intencionalidade ou não: resta apenas regozijarmo-nos buscando possíveis e surpreendentes conexões.

Aninha, Felícia e Rosário são os nomes ternos dos contos. Ana, que provém do hebraico *Hannah* e depois do latim *Anna*, significa "graciosa, cheia de graça"[9], e é um dos nomes femininos mais difundidos em todo o Ocidente. O nome Felícia é originário do latim *Felix*, em sua variação feminina, que significa "feliz, bem-sucedida"[10]. Rosário possui origem religiosa, proveniente do nome espanhol de Virgem Maria "Nossa Senhora do Rosário"; é o nome dado à devoção instituída por São Domingos, que consiste em cento e cinquenta Ave Marias rezadas em quinze dezenas iniciadas por um Pai Nosso, em honra aos passos da infância, paixão e ressurreição de Jesus Cristo e às dores, alegrias e glórias da Virgem Maria. De origem latina, o termo *rosarius* também está relacionado à rosa, flor que remete à delicadeza e beleza. Por fim, ainda encontramos uma acepção do nome Rosário como sendo "máquina com que se extrai água das minas"[11]; considerando toda a simbologia da água no último conto, o que será analisado mais adiante, essa ligação parece um tanto quanto relevante. Esses nomes representam a parte doce, meiga, afetuosa, quase materna das narrativas. Não sem importância são as personagens que estabelecem o antagonismo com a violência praticada nos contos. Mesmo que sem voz ou sem presença física, como no caso de Aninha, são as personagens capazes de trazer a motivação para os sentimentos de bondade, esperança e lembranças afáveis aos meninos.

Com igual relevância aparece Tia Dora, no último conto. A irmã da mãe de Chico surge no texto trazendo em seu nome uma sonoridade poética, causada pela homofonia com o enunciado "te adora". Pela semelhança física entre Tia Dora e sua irmã, mãe de Chico, o menino chega a ver na tia sua própria mãe, até como uma quimera. O nome Dora

---

[9] ANA. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2017. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/ana/>. Acesso em: 04 mai. 2016.
[10] FELÍCIA. Ibidem. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/felicia/>. Acesso em: 04 mai. 2016.
[11] ROSÁRIO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.* Priberam Informática SA, 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/rosario>. Acesso em: 04 mai. 2016.

tem sua origem no grego *dôron*, e significa "presente", “dom” ou "dádiva"[12]. De fato, teria sido ela um presente na vida de Chico, não tivesse seu padrinho ido tão rapidamente a seu alcance.

Em “Filho de Padre”, o nome do menino, José Trindade, determina a existência de uma indubitável ligação religiosa. O primeiro nome, José, é citado algumas vezes no Antigo e no Novo Testamento. De origem hebraica, *Yosef* significa “Ele acrescentará”, referindo-se a Deus. O mais conhecido deles aparece no Novo Testamento como José de Nazaré, pai adotivo de Jesus, tendo sido, mais tarde, reverenciado como São José. Além dele, a Igreja Católica possui outros 35 santos com esse nome.[13] Vale ressaltar que seu primeiro nome aparece apenas uma vez no conto, quiçá preconizando o desvio ou a não correspondência do menino Trindade a essa acepção, constatada no final da narrativa.

De origem latina, o nome Trindade nos remete a um dos conceitos fundamentais da igreja católica, que é o da “Santíssima Trindade – o Pai, o Filho e o Espírito Santo, ‘união de três pessoas distintas num só Deus’[14]”. Além da tríplice divindade, encontramos no dicionário Aurélio outros significados, também voltados ao sentido monástico como: “designação de uma ordem religiosa”; “domingo imediato ao do Pentecoste”; “hora da tarde em que se rezam as ave-marias”; e “toque que anuncia essa reza”. Escolhido pelo padrinho por ter o menino nascido na vigília da Santíssima Trindade, o nome assume grande impacto quando o analisamos pensando na ironia trágica do conto, que repousa sobre:

> a unidade de salvação e destruição. A destruição em si não é trágica, mas sim o fato de que a salvação vire destruição. O trágico não se consuma com a queda do herói, mas sim com o fato de o homem naufragar no caminho que tomou justamente para escapar ao naufrágio. (SZONDI apud PESSOA, 2007, p. 100)[15]

Seu nome e sua condição de morar com um padre não reportam o personagem a um meio tranquilo, nem espiritualmente, nem fisicamente. Embora esteja imerso numa esfera religiosa, ele não sente fazer parte dela: “Adão e Eva eram filhos de Deus. Todo mundo era filho de Deus. Os meninos todos tinham pai e mãe” (“Filho de Padre”, p. 16), mas ele não. A situação de abandono presente no conto expressa o desamparo, incitando que, mesmo morando com um padre e inserido em doutrinas religiosas, a proteção não

---

[12] DORA. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2017. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/dora/>. Acesso em: 04 mai. 2016.
[13] JOSÉ. Ibidem. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/jose/>. Acesso em: 04 mai. 2016.
[14] TRINDADE. In: MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa.* Ed. Melhoramentos, 2016. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/trindade>. Acesso em: 02 mai. 2016.
[15] SZONDI, P. Versuch über das Tragische. In: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 213.

lhe é assegurada. Imerso em abandono e violência, sua única forma de salvação constitui-se numa destruição.

Na vizinhança, uns chamam Trindade de "filho do Tinhoso, obra do Cão"; outros, de "Filho de Padre". Pelo padrinho, é chamado de "Cabeça-dura", "Quadrúpede" e "Animal". Essas alcunhas reforçam a ideia de que a providência no nome do menino não se consuma, e também mostram o quanto ele é reduzido enquanto ser, visto e tratado pelo padrinho como um animal irracional. É também estabelecido um paradoxo semântico entre os vocábulos "tinhoso" e "cão" com a palavra "padre", já que elas deveriam representar um sentido contrário e estão, no entanto, correlacionadas. Essa analogia é feita não apenas com as palavras, mas também com as ações do personagem. Temos na descrição de acontecimentos com padre Couto, o uso de verbos como "ameaçar", evidenciando sua rude personalidade. O narrador o expõe como temido até mesmo pelos animais: "As abelhas nunca o picavam. Tinham instinto bastante para conhecer as pessoas que não deviam ferroar" ("Filho de Padre", p. 13).

O empenho em pesquisas etimológicas e culturais para a apreensão de termos específicos utilizados por Otto Lara Resende resultou bastante significativo para assimilar e relacionar alguns elementos intrínsecos aos contos. A palavra "padrinho" significa "pai" ou "defensor", alguém com as mesmas obrigações de um pai propriamente. Dentro do contexto histórico, o vocábulo foi instituído devido aos incidentes de guerra com a morte dos pais, momento em que, com frequência, a criação e a educação dos filhos era delegada ao padrinho, pessoa de confiança. Pela tradição cristã, o padrinho é, do mesmo modo, um substituto dos pais na ausência deles, responsável pela formação espiritual e religiosa da criança, importante tanto no que diz respeito à educação quanto à proteção e carinho. No entanto, os padrinhos que temos no primeiro e no último conto do livro nos trazem justamente o revés dessas definições.

O nome Couto, derivado do latim *Cautum*, é um sobrenome de origem portuguesa que significa "proteção" ou "defesa"[16]. No dicionário Aurélio, encontramos a palavra com o significado acima, numa primeira acepção; em seguida, como "asilo" e "refúgio"; e, por

[16] COUTO. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2017. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/couto/>. Acesso em: 02 mai. 2016.

último, como sinônimo de "coito", que designa relação sexual[17]. Pode-se estabelecer diversas relações entre padre Couto e esses conceitos. Inicialmente, há que se considerar a ironia de uma noção de acolhimento que não apenas seu nome, mas também o fato de ser "padre" e "padrinho", exigiriam dele e que constatamos estar às avessas. Num significado antigo da palavra, verificado no dicionário Priberam, temos "coito" como sinônimo de "acoitar" – cujo antônimo é "açoitar", que significa "castigar", "bater com força"[18], parônima que instaura a ironia e constitui uma prática regular de padre Couto no conto.

O nome do padre associado ao significado "coito" torna-se bastante insinuante, quando o relacionamos à utilização da palavra "filho" no texto. A sugestão propõe que o vínculo entre o padre e Trindade seja, de fato, real. Somos induzidos à suspeita de que padre Couto possa ser o pai biológico de Trindade, uma vez que nada é dito sobre seu pai e que sua mãe, antes de falecer, havia trabalhado muitos anos na igreja. A situação representaria uma grande heresia para a igreja católica, já que o celibato é exigido aos clérigos e sua desobediência significa desonra à devoção única. Ao final do conto, não temos este esclarecimento, mas, avaliando as atitudes e características do padre, percebemos que ele não é uma fiel representação eclesiástica, seguidor devoto dos preceitos de sua religião. É possível perceber que padre Couto não age como padre, nem como padrinho, nem como pai. É alguém que faz do ensinar uma obrigação exercida com irritação e desinteresse, que insulta e escraviza o menino Trindade, obrigando-o a executar diversos trabalhos na igreja, e se configura como um homem cujas atitudes nada têm de edificantes e são completamente diversas à benevolência religiosa exigida de um membro da igreja.

Também não parece ser ao acaso que o padrinho de Chico se chame Rodolfo, nome de origem germânica que significa "lobo valente"[19]. O lobo é um grande predador, maior membro selvagem da família dos canídeos. Por possuir uma audição perfeita e aguçadíssima visão noturna, torna-se infalível na busca pela sua presa - e é dessa forma que parece ser inevitável que o padrinho encontre o afilhado fugitivo no fim do conto: "Quase nunca dormia fora e chegava sempre quando menos esperavam, com a cara fechada, dando ordens, descobrindo malfeitos [...] Parece que adivinhava tudo" ("O Moinho", p. 95).

---

[17] COUTO. In: AURÉLIO. *Dicionário de Português.* 2008-2016. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/couto>. Acesso em: 02/ mai. 2016.
[18] COUTO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Priberam Informática SA, 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/couto>. Acesso em: 04 mai. 2016.
[19] RODOLFO. In: *O Significado do Nome*. 2015. Disponível em: <http://www.osignificadodonome.com/significado-do-nome-rodolfo-10474.html >. Acesso em: 01 mai. 2016.

O lobo é também é um dos animais mais ciosos de suas crias e dos laços que unem os membros do grupo, sua alcateia. Tem um símbolo forte e está presente em lendas muito antigas, como a de Remo e Rômulo, que, na ausência da mãe, foram criados e amamentados por uma loba, podendo, assim, sobreviver.

Outra relação que pode ser feita com o nome Rodolfo e seu significado é a retomada da frase do dramaturgo romano Plauto (254-184), em latim, "*homo homini lúpus",* um dito que foi consagrado pelo filósofo inglês Thomas Hobbes em sua obra *Leviatã*, publicada em 1951: "O homem é o lobo do homem". A metáfora salienta que o homem pode se transfigurar em animal selvagem, sendo capaz de cometer grandes atrocidades contra sua própria espécie, o que é perceptível em alguns trechos:

> O padrinho vinha tilintando as esporas nos calcanhares e de seu andar se desprendiam pequenos estalidos como de um animal arreado. Apertava na mão o cabo do relho. Chegou-se bem perto do menino, começou a bater o relho na bota como um cascavel. [...] A chicotada estava ali, inevitável como o bote de uma cobra. ("O Moinho", p. 96)

A impetuosidade com que o padrinho de Chico age violentamente é esboçada como um animal que segue os instintos de maneira selvagem, sem qualquer possibilidade de ser domado.

O menino Francisco só é tratado pelo nome completo pela tia, irmã de sua mãe. Pelos outros personagens, é sempre reduzido a Chico. Francisco se origina do latim *Franciscus*, proveniente do germânico *Frank* com o sufixo *isk,* de nacionalidade. Ironicamente, *Franco* significa "livre"[20], e é justamente por liberdade que luta o pequeno Chico. A primeira ocorrência do nome Francisco foi no século XIII, quando o pai do menino Giovanni, proveniente da cidade de Assis, encontrava-se na França no momento do nascimento do filho e resolve, então, modificar o nome do pequeno para Francisco de Assis. Esse menino cresce e resolve despojar-se das riquezas do mundo para receber as riquezas divinas, tornando-se São Francisco de Assis. Canonizado logo após a sua morte, é hoje uma figura religiosa bastante conhecida e respeitada. Dedicou-se muito aos pobres e se tornou patrono dos animais e do meio ambiente, tão intensa fora sua relação com a natureza. A irreverência com que valorizava todas as criações de Deus era tamanha, que acabou se

---

[20] FRANCISCO. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2016. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/francisco/>. Acesso em: 17 jun. 2016.

tornando uma das figuras históricas mais importantes do ocidente pela sua originalidade de pensamento[21].

A intrínseca relação entre Chico e a natureza pode sugerir uma similaridade com o santo e é expressa em vários momentos do conto. Ele não é apresentado apenas como um ser que dela faz parte racionalmente, mas sim como um ser que é dela uma extensão. Nas descrições, ele se confunde com a própria natureza, em sua mudez, em sua imobilidade. "Bom para o menino era estar esquecido dos outros, no pasto entre a criação" ("O Moinho", p. 95). Várias são as metáforas que conduzem a essa interpretação. Após ser levado para o sítio do padrinho, "seu coração tornou-se pequenininho, num desaponto de bicho que afinal caiu na armadilha" (p. 94); quando dois meninos se aproximam da casa em que Chico morou e o percebem do outro lado da rua, ele se afasta timidamente, "como se afasta um cachorro que chega ali por engano, mas não é daquela rua, de nenhuma daquelas casas, de nenhum morador, de ninguém" (p. 101).

Se, por um lado, ele adquire as características dos animais e é descrito como um bicho coagido e arisco que foge do "lobo" (padrinho), outras vezes, o autor se utiliza do recurso da prosopopeia, a partir do qual confere descrições personificadas aos animais, expressando sentimentos convergentes com os que sente o menino Chico: os "grilos e os sapos punham fronteiras na sua solidão" (p. 95); após levar uma surra do padrinho, "a vaca mugiu tristemente" (p. 96); em sua fuga aparece um "exército de cupins a perder de vista, tristonhos, estúpidos" (p. 100); "um cachorro lambe seus pés alegremente" (p. 99), "uma borboleta veio voando aflita, ao léu" (p. 100-101). O recurso garante a aproximação do personagem com a natureza e denota que somente através dessa natureza ele pode se sentir "*Franco*", livre, como o significado do seu nome, embora isso não queira dizer que ele esteja distante dos perigos de se tornar caça novamente. A necessidade de liberdade está patentemente contida em passagens como na que Chico acorda com os galos no quarto que havia passado a noite da fuga e sente-se "preso naquela escuridão desconhecida", precisando "libertar-se, fugir". Depois, ele para diante de uma "pinguela" e atravessa agarrado a um corrimão (p. 99). A armadilha para pássaros conota o seu estado de "presa", perseguido pelo padrinho.

Uma das mais relevantes identificações de Chico com os animais é tida quando ele encontra o coelho-do-mato: "o menino e o coelho se olharam inocentes, inofensivos" (p.

---

[21] FRANCISCO DE ASSIS. In: *Wikipedia*: Enciclopédia Livre Colaborativa. 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Assis>. Acesso em: 17 jun. 2016.

100). Ambos poderiam recear "topar com alguma cobra", com um "lobo", mas possuem no "homem" o seu maior predador.

Para os cristãos, o coelho é símbolo de ressurreição e vida nova, significado este atribuído desde o Egito antigo. Encontrá-lo no caminho poderia significar boa sorte. No entanto, nada altera o destino do personagem. O coelho, assim como a borboleta que pousa em sua testa e os passarinhos nos quais ele se encontra absorto, expressa apenas o seu desejo de liberdade e a esperança que o acompanha durante a tentativa de fuga.

Outros animais são significativos no conto, sobretudo os que, não aleatoriamente, são, quase que exclusivamente, do primeiro e do último conto, como os urubus e os ratos. O urubu, em seu aspecto comumente negativo, é figura simbólicas de mau agouro, visto que é da sua natureza beneficiar-se da morte para obter o próprio alimento:

> [...] deitou-se de costas, com a cara voltada para o céu enorme, cheio de urubus que planavam alto, serenos. ("O Moinho", p. 100)
>
> [...] os urubus, em círculos mais baixos, confirmavam a tempestade que vinha vindo. ("Filho de Padre", p. 13)
>
> Onde estiver o cadáver, ali se reúnem também os abutres.
> (BÍBLIA, Mateus, 24, 28)[22]

Não obstante, dada a inevitabilidade da morte no ciclo da vida, as aves podem representar também um aspecto positivo, de purificação, pois é necessário dar cabo de um ciclo para que outro se inicie: "Olhai os pássaros: não semeiam nem colhem, não têm despensa nem celeiro, mas Deus os alimenta. E vós valeis muito mais do que os pássaros!" (BÍBLIA, Lucas, 12, 24)[23]. Há no trecho uma esperança àqueles que não tem mais nada a perder. Uma expectativa que pode se referir ao perecimento: nos dois contos, essa esperança só pode ser alcançada através da morte, seja ela do próprio personagem que sofre, seja daquele que o faz sofrer. Que outra saída encontramos para o menino Chico senão essa? Afinal, sua vida já havia parado. A morte da mãe fora como uma ferida impossível de cicatrizar: "As coisas eram surdas, indiferentes. [...] Os dias e as noites sucediam, mas a vida tinha parado [...], todo mundo ficou para trás, morreu com a mãe" (p. 95); "O mundo, o sítio, tudo estava distante, vazio, feito de nada" (p. 96).

Os urubus são aves que voam em círculo, esperando uma corrente de ar que possa trazer-lhes a direção. Assim, eles podem expressar, alegoricamente, o sentimento dos meninos Chico e Trindade em busca de algo que pudesse alterar a trajetória de suas vidas.

---

[22] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 24.
[23] Ibidem, p. 707.

Todavia, os meninos não parecem ter mesmo saída e continuam andando em círculos até seus respectivos desfechos fatais.

O rato, também frequentemente relacionado a um sentido negativo por ser um causador de epidemias, visto por outro ângulo, é um animal de grande destreza e habilidade em conseguir o que deseja:

> Um rato chiou debaixo da cama e correu para junto dos trastes encostados a um canto. Ao chiar de novo, o menino já não o ouviu. ("O Moinho", p. 99)
>
> Os ratos, agora mais numerosos do que nunca, estavam por toda a casa, passeavam pela igreja e à noite se reuniam na cozinha: corriam de um canto a outro, caíam com um baque surdo da mesa ao chão, ou subiam pelo cano de água quente que sumia por trás do teto de ripas. ("Filho de Padre", p. 14)
>
> Quando Trindade puxou a gaveta emperrada, um rato atravessou a sacristia e sumiu no buraco do rodapé podre. [...] o silêncio só era perturbado pela rataria, em algazarra da despensa. ("Filho de Padre", p. 17-18)

Em "Filho de Padre", ele está presente em grande quantidade e é de suma importância para o final da narrativa. O menino Trindade, num átimo, coloca o veneno destinado aos ratos no chá do padre: "O veneno não dava cabo dos ratos, espertos, roendo o milho da despensa" (p. 19). No conto, fica evidente que os ratos são muito menos ofensivos a ele do que o próprio padrinho. A decisão de Trindade sobre o assassinato de padre Couto não havia sido premeditada, mas já tinha nascido "há muito tempo dentro dele". Em um de seus textos, Otto Lara Resende (1994a, p. 299) escreve: "veneno cura tudo, mata ou cura" e é justamente assim que o conflito é solucionado no conto.

Em "O Moinho", aparece apenas um rato. Embora sua função não seja primordial para o desfecho, sua figura estabelece o elo necessário com o primeiro conto, e simbolicamente pode sugerir que Chico almeja possuir a mesma destreza desse animal em sua fuga. Em vários momentos ele se comporta como um rato pequeno e inofensivo, que deseja apenas sobreviver: "...deitou-se de lado, todo encolhido, como se não quisesse ocupar espaço" (p. 99).

Com relação à descrição dos espaços, em "Filho de Padre", temos a casa, a igreja e a caverna, lugares que ora representam abrigo, ora são descritos como ameaçadores. Otto nos apresenta o inverso do que vemos no bucolismo romântico, quando expõe que é no local perigoso, sinistro e até "mal-assombrado" que o menino Trindade, do primeiro conto, sente-se protegido, numa caverna escura e sombria:

> Na caverna, Trindade estava seguro, longe da zombaria dos outros meninos, longe de toda a gente, das obrigações do padre Couto. Se fosse preciso, se alguém aparecesse, Trindade podia descer até onde a laje se abria numa furna que a tradição considerava amaldiçoada, mal-assombrada. ("Filho de Padre", p. 11-12)

No conto "O Moinho", os espaços abertos são predominantes e estabelecem uma relação de cumplicidade com o personagem protagonista. Os espaços fechados, de maneira ambivalente, ora instituem a proteção, ora o perigo. Assim é na fazenda, na casa onde passa a noite durante a fuga, na casa de Tia Dora. A descrição da paisagem no último conto torna-se muito expressiva, sobretudo para revelar os sentimentos, as angústias e as esperanças de Chico. Sentimentos que parecem transpor o humano e contagiam toda a cena, uma maneira de o narrador compenetrar no leitor os sentimentos do seu personagem. Até mesmo a "pequena janela piscava, triste, pela luz trêmula de um lampião" (p. 98) e o "relógio da igreja badalava quatro horas, preguiçosamente" (p. 101). Conferindo uma essência humana a seres de outras naturezas, como a vegetal, animal e até mesmo a seres inanimados, os espaços são delineados de modo que não parece possível traçar entre eles uma linha divisória:

> O horizonte se prolongava para lá das montanhas distantes, deitadas, imóveis como imensos animais em repouso. ("O Moinho", p. 97-98)
>
> [...] a dois passos, encoberto pela vegetação, o riacho gargarejava sua água fria, limpa. Antes de tomar a estrada, Chico parou e olhou o céu pontilhado de estrelas. Por um momento, tudo permaneceu em silêncio. O próprio riacho calou seu fresco murmúrio. As coisas, tal qual o menino, suspenderam a respiração. O frio tornou-se mais intenso, beliscava-lhe o rosto. (p. 99-100)
>
> Era uma casa morta, sem pai nem mãe, nem cachorro, nem gato, nem fogão aceso. (p. 101)

A água aparece como imagem significativa para a análise, não somente como elemento relevante por estabelecer mais um aspecto de aproximação entre Chico e a natureza, mas também remetendo à metáfora da vida, que no primeiro conto é estabelecida pela chuva. Desde as mais antigas tradições, a água simboliza purificação e regeneração. No cristianismo, ela está relacionada ao batismo, maior elemento do nascimento cristão, que significa a passagem da vida "pagã" para uma "nova vida". Representa expurgação, na qualidade do que lava o homem do seu pecado original e se torna símbolo da vida espiritual:

> Jesus respondeu: "Quem bebe dessa água tornará a ter sede; mas quem beber da água que eu lhe der jamais terá sede. A água que eu lhe der será nele uma fonte que jorra para a vida eterna". (BÍBLIA, João, 4, 13-14)[24]
>
> Por conseguinte, quem está em Cristo é criatura nova. O que é velho passou, e um mundo novo nasceu. (BÍBLIA, 2 Coríntios, 5, 17)[25]

---

[24] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 720-721.
[25] Ibidem, p. 776

> ele nos salvou, não por causa das obras de justiça que tivéssemos praticado, mas por sua misericórdia, mediante o batismo de regeneração e renovação do Espírito Santo. Deus o derramou copiosamente sobre nós por Jesus Cristo [...] a fim de que, justificados por sua graça, nos tornemos, segundo a esperança, herdeiros da vida eterna. (BÍBLIA, Tito, 3,5-8)[26]
>
> É chamado também de "banho da regeneração e renovação do Espírito Santo" (BÍBLIA, Tito, 3,5) e de "iluminação" porque o batizado se torna "filho da luz". (BÍBLIA, Efésios, 5, 8-9)[27]

Com inferência ao sacramento apontado acima, é possível sugerir que a reiteração do elemento água no texto pode ocorrer com o objetivo de enfatizar a "vida". Devido à relação dos padrinhos com seus afilhados, padre Couto e coronel Rodolfo constituem uma obstrução da mesma. Deste modo, tanto Chico como Trindade têm sede de "viver", como outras crianças, e têm sede de "liberdade". No último conto, Rosário tenta tornar possível o desentrave dessa obstrução sempre aconselhando Chico a fugir e acobertando sua fuga:

> A preta vivia excogitando um modo de ajudá-lo. Tinha sugerido que ele fugisse, metesse o pé no mundo. Buscasse agasalho noutro lugar. Agora, como sempre, nos últimos dias, ela insistia ("O Moinho", p. 93)
>
> Quando viu, estava de olhos secos e Rosário o empurrava para a fuga. (p. 97)

Como analisado anteriormente, um dos significados do nome da negra, "Rosário" aparece como "instrumento para extrair água da mina", e por ela o menino Chico é encorajado a seguir em busca da vida, de matar a sua sede:

> Estava com fome, mas sobretudo, estava morto de sede. [...]. Tinha sede, agora, sobretudo, morria de sede. [...]. E ao canto, como sempre, a talha. A talha, gorda, úmida, maternal. A talha, rotunda de água fresca, olhava o menino sedento. [...], era tudo que Chico vinha perseguindo, era tudo que lhe faltava (p. 102-103)
>
> Chico se esqueceu que tinha sede. (p. 103)

Percebemos uma gradação desse "querer" de Chico na passagem acima. Sua sede vai aumentando significativamente, à medida que se vê mais perto da libertação com relação ao padrinho e da proteção da tia. Assistimos ao clímax desse desejo, com o menino próximo à talha, numa "casa onde tudo respirava permanência" (p. 102), onde as coisas o remetiam à sua mãe. Entretanto, com a aparição repentina do padrinho, novamente vê-se distante de seu desejo e acaba por se esquecer da sede, já que não será possível saciá-la. Convergindo para sua única possibilidade, decide tornar-se parte dela e se atira no movimento constante das águas do moinho, alterando sua trivialidade. Trivialidade essa que, como descrita a seguir, é metáfora da sua própria vida: prossegue dando voltas e voltas, sem alterar seu percurso e cumprindo o movimento constante que sugere o final do livro,

---

[26] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 799.
[27] RATZINGER, 2005, p. 85.

retornando ao seu ponto de partida: "No sítio, a vida se repetia, como sempre. Como a vida das coisas, daquele riacho que corria incansável, do moinho que girava, e girava, e girava..." ("O Moinho", p. 104).

Relembrando uma passagem presente no livro *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, a decisão de Chico configura a impossibilidade de modificar sua trajetória de vida ou seu próprio destino:

> O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos instrumentos, com a vaidade dos que reclamam o mérito de dar-lhe o curso, não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas [**...**]. (NASSAR, 2001, p. 184)

Assim como não é possível modificar o curso das águas, Chico percebe não é possível mudar o rumo de sua vida. Com a infância perdida, ele deseja uma oportunidade para começar novamente, sente ânsia dessa mudança, o que notamos, por exemplo, quando tem seus pertences deixados para trás e sequer pensa em retornar para buscá-los. Sua atitude é justificável, posto ser norteada pelo desespero de alcançar um paradeiro longínquo de tanto sofrimento. O conto trata de uma fuga constante, que cessa apenas com o suicídio: somente através da morte, Francisco pôde vislumbrar a liberdade contida em seu nome. E, sob esse ponto de vista, pode-se considerar que ele se libertou das correntes impostas pelo padrinho e acabou tirando a própria vida por não consentir viver submetido a elas.

O narrador destes dois contos, assim como dos outros presentes no livro *A Boca do Inferno*, está em terceira pessoa, e mesmo que pareça possuir onisciência absoluta, não revela tudo ao leitor. É um narrador que acompanha o protagonista e, de certa forma, traduz a sua mudez perante as violências acometidas. Relata os acontecimentos de maneira bastante fria e objetiva e, assim, nos envolve através do discurso indireto livre. As emoções são transmitidas com densidade e se dão através da associação da linguagem ao fluxo de consciência dos personagens, no qual percebemos seus desejos e angústias. Uma das características mais marcantes deste narrador é a sutileza que possui em não dizer explicitamente o que ocorre com o personagem:

> Chico fechou os olhos e atirou-se. O moinho engasgou, tentou prosseguir o seu trabalho de sempre, mas acabou parando. Um súbito silêncio desconcertou a paz daquele recanto. Só a água continuava a correr, inútil. [...]. Mas o moinho tinha parado. E a noitinha já não deixava perceber que, depois dele, a água se tingia de sangue. ("O Moinho", p. 104)

Sabemos que houve um suicídio, sem que essa palavra esteja explicitamente no texto. O narrador relata por meio de sugestões, não omitindo nada de que o leitor precise saber. Contudo, ele precisa preencher algumas lacunas. O "silêncio", que muitas vezes se sobrepõe ao próprio discurso, traz com ele a poeticidade de sugerir o que não está dito. Os contos são plurissignificativos, na medida em que o contista trabalha em profundidade, com material demasiadamente denso:

> são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e, por isso, influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto. (CORTÁZAR, 2006, p. 155)

Esse "gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, [...] tão secreto e voltado para si mesmo" acaba por se tornar "irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário"[28]. Isso se realiza sobretudo no último conto, o mais poético da coletânea. Temos a ironia trágica do desfecho com a representação da sede, da água da talha e do ciclo ao qual ela remete através de uma descrição sumariamente objetiva. O narrador consegue transmitir aos seus leitores o sentimento e o sofrimento do personagem. Enquanto o narrador é frio, o menino não o é, e o leitor sente-se ainda mais comovido por uma descrição que parece ficar presa na garganta, feita em poucas palavras.

Ao descrever a casa da mãe de Chico, por exemplo, o narrador prolifera sentidos além do descritivo, representando mais do que o mero espaço. Ele manipula a vertente emocional do leitor, convidando-o a participar das memórias do menino, das quais transborda subjetividade. É uma descrição vazia, porém completamente preenchida de sentimentos pelo leitor.

Chico e Trindade são personagens esféricos, em conflito e sob grande violência, assim como as crianças protagonistas dos outros contos. Não conseguimos prever o desenlace em meio a tanta repressão nas diferentes histórias do livro. Os contos aqui mencionados trazem o suicídio ("O Moinho") e o homicídio ("Filho de Padre") como única solução possível.

Nesses contos, o narrador permeia a crítica religiosa e familiar, enfatizando uma infância sem esperanças, até como resultado do mal que as crianças sofreram em todos os outros contos. Elas são as maiores vítimas da violência gerada pelos adultos. Todas elas vivem o inferno, a seu modo, enquanto nós ficamos à procura de respostas. Finalizar o

---

[28] Ibidem, p. 149

livro com um suicídio parece muito coerente, quando se trata de encerrar uma obra que teve desde o início crianças cruelmente molestadas moralmente e fisicamente. Aquelas que sobrevivem são os próximos adultos a perpetuarem uma violência que parece não ter fim e que pode ser exposta novamente no primeiro conto, consolidando, assim, um ciclo contínuo.

Quereis que ela [a criança] seja dócil quando pequena; é o mesmo que querer que ela seja crédula e enganada quando grande. (Rousseau, *Emílio ou da Educação*)

"DOIS IRMÃOS"

Nada é bom ou mau, o pensamento é que faz as coisas assim. (William Shakespeare)

"Dois Irmãos" talvez seja o conto mais apostolar e moralizador do livro. Temos a exposição de uma família tradicional, composta por pai, mãe e cinco filhos da qual Otto Lara Resende faz um recorte, evidenciando os dois irmãos mais velhos, Gílson e Mauro, como protagonistas.

A temática "irmãos" foi abordada em diversos momentos na literatura e nas escrituras sagradas, em histórias como as de Caim e Abel[29], Esaú e Jacó[30], Pedro e Paulo[31] e José do Egito[32] , como menciona Juarez Ambires em sua tese *Imagens de Infância e Adolescência em Otto Lara Resende* (2007, p. 81). No entanto, diferente do que defende o pesquisador[33], nesta análise chegamos à conclusão de que o tema central do conto não se configura na adversidade entre os irmãos. Antagonicamente, é possível notar o companheirismo existente entre eles, ainda que possuam características tão diversas. O fim trágico de ambos acontece por se tornarem, de certa forma, grandes vítimas de exigências sociais, religiosas e familiares.

Segundo Bettelheim, "o tema de dois irmãos é central no conto de fadas mais antigo, que foi encontrado num papiro egípcio de 1250 a.C. [...] Em todas as variações deste conto, os dois personagens simbolizam aspectos opostos de nossa natureza, que nos impelem a agir de modos opostos" (BETTELHEIM, 2006, p.115-116), seja seguindo instâncias de nossa natureza animal, seja reprimindo a expressão de nossos desejos físicos para o bom convívio social. Nele, enquanto um dos irmãos geralmente se aventura e se expõe a perigos, o outro age com prudência e "bom senso, mas [está sempre] pronto a arriscar sua vida para salvar o outro"[34]. Notamos que estão unidos e em certo momento se separam, tomando rumos diferentes. Tal qual ocorre com Gílson e Mauro. Os irmãos apresentam

---

[29] Cf.: BÍBLIA, Gêneses, 4, 1-16
[30] Cf.: BÍBLIA, Gêneses, 27, 1-45; Gêneses, 39, 1-23; Gêneses, 42, 1-38.
[31] Cf.: BÍBLIA, Atos dos Apóstolos
[32] Cf.: BÍBLIA, Gêneses, 37, 1-36
[33] Como é possível notar, entre outros, no seguinte trecho da tese escrita por Ambires (2007, p. 81-82): "O segundo conto de *Boca do Inferno* veicula temática já antiga em nossa literatura. Seu enredo trata da famosa adversidade entre irmãos. [...]. Em seu enredo, para exemplo, faz-se presente a já conhecida rivalidade entre os irmãos – que no caso, seriam Mauro e Gílson – havendo na história, entretanto, intensa participação dos pais no desenvolvimento das divergências e no desenlace dos fatos".
[34] Loc. cit.

atitudes opostas, seguem caminhos diversos, mas, no entanto, são unidos. Isso fica evidenciado quando Mauro, tendo oportunidade de desmascarar o irmão, não o faz: espera pacientemente o cinema dominical e não revela aos pais sobre as guloseimas ingeridas por Gílson, nem mesmo sob pressão, recebendo, inclusive, um castigo pelo acobertamento. Já Gílson, embora não consiga seguir os exemplos de Mauro, o admira. Não temos no conto, portanto, qualquer indício de intriga entre os irmãos. São os adultos que, a todo momento, tentam estabelecer um senso de competição entre eles para que, quiçá através das inúmeras comparações e ameaças, Gílson se torne um menino obediente, seguindo a "imagem e semelhança" do irmão mais velho, Mauro.

Os irmãos vivem entre a dicotomia do *impulso pela independência* e da tendência oposta, de *permanecer ligado aos pais*. São expressões de desejo que convivem em nós e devem ser equilibradas para que haja um completo desenvolvimento (BETTELHEIM, 2006, p.116). Pode-se depreender que seguir pura e simplesmente um dos desejos acabaria por ser destrutivo. O conto sugere essa dicotomia, trabalhando de maneira irônica o pensamento maniqueísta religioso, que coloca um dos irmãos no patamar do sublime, digno de cânone, enquanto o outro é menosprezado e diminuído por se encontrar na esfera oposta. É isso que os constitui como pares antagônicos implacáveis. Contudo, como nos contos analisados por Bettelheim:

> Justapondo o que acontece entre o irmão bondoso e o malvado [...] a estória deixa implícito que se os aspectos contraditórios da personalidade permanecem separados um do outro, a consequência é a desgraça: mesmo o irmão bondoso é derrotado pela vida. [...] não consegue compreender as propensões más de nossa natureza – representadas por seu irmão - e, por conseguinte, é impotente para libertar-se de suas consequências.[35]

Se, por um lado, temos Gílson, o irmão malvado e desobediente, por outro, temos Mauro, o irmão bondoso, que se fixa ao que é seguro. Por não abrir suas asas e deixar o ninho, não consegue romper a ligação edipiana, "não provê uma vida própria", o que então o destruirá.[36] Dessa forma, tanto o irmão "bom" quanto o "mau" carregam um fado catastrófico. Faltaria para Gílson um pouco da personalidade de Mauro, e para Mauro, um pouco da personalidade de Gílson, para que pudessem sobreviver às peripécias que culminarão no trágico destino de ambos.

O enfoque dicotômico que distingue os irmãos em bom e mau torna-se ainda mais evidente quando analisamos o conto pensando nas referências bíblicas ao qual ele pode

---

[35] Ibidem, p. 121
[36] Ibidem, p. 116

ser relacionado. Na primeira página, temos a imagem da árvore, que se torna bastante significativa, sobretudo para o personagem Gílson, que reconhece ser "diferente":

> A árvore boa dá bons frutos. Uma vez tinha ouvido essa frase no colégio. Poucos dias depois, por coincidência, a professora de catecismo disse a mesma coisa. [...]. Gílson tomou a frase para si. [...]. O pai e a mãe eram santos, uma boa árvore. Mauro tinha sido um bom fruto. Era o mais velho dos cinco irmãos. Era muito importante ser o mais velho. Mauro era exemplo para os irmãos, inclusive para Gílson, tão diferente. ("Dois Irmãos", p. 27)

> O [...] bispo, quando passava pela cidade, em visita pastoral, ia sempre visitá-los. Tomava lanche com a família modelar. O pai e a mãe eram santos, uma boa árvore. ("Dois Irmãos", p. 27)

> Não há árvore boa que dê fruto ruim, nem árvore doente que dê fruto bom; cada árvore se conhece pelo fruto: não se colhem figos de espinheiros nem da urtiga-de-espinho se colhem uvas. A pessoa boa retira coisas boas do bom tesouro do coração, e a má retira coisas más do mau tesouro, pois a língua fala do que está cheio o coração. (BÍBLIA, Lucas, 6, 43-45)[37]

Instaura-se aqui um pensamento dualístico: ambos, Gílson e Mauro, são provenientes de uma árvore boa; Mauro, irmão mais velho, é caracterizado como o fruto bom e completamente díspar de Gílson; tal lógica leva Gílson à consequente interpretação de que, sendo diferente, ele só pode ser mau. Ele passa a acreditar que tem parte com o diabo, porque, na sua compreensão de cristianismo, tudo é absoluto: ou se está certo ou se está errado, ou se é bom ou se é mau.

Cabe, ainda, ressaltar os aspectos narrativos e estruturais dos contos em análise. Assim como em "Filho de Padre" e "O Moinho", o narrador de "Dois Irmãos" nos faz "ler nas pistas mudas uma série coerente de eventos" (GINZBURG, 1989, p. 151). Através da narração feita em terceira pessoa, o foco narrativo é voltado ao menino Gílson: de maneira seletiva, o narrador demonstra sua onisciência sobre os aspectos relacionados a ele, sem maiores detalhes sobre os outros personagens. Não temos acesso aos pensamentos e sentimentos de Mauro, que também protagoniza o conto. De maneira direta e com vocabulário preciso, ora ele é descritivo, fazendo o leitor se sentir inserido no ambiente sombrio de "figuras barbudas", ora ele é minimalista e vagueia pela mente de um dos irmãos protagonistas. Esse recurso acaba colocando o leitor numa posição que evidencia a necessidade de amparo e de clemência nos julgamentos feitos ao menino Gílson, por compartilhar e se solidarizar com suas dúvidas e angústias.

---

[37] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 701.

Quanto ao tempo cronológico, a narrativa perpassa um intervalo de cinco anos. Talvez por isso sejam predominantes os verbos no pretérito imperfeito do modo indicativo, que exprimem ações habituais do passado, não circunscritas no tempo. Nos diálogos ou monólogos interiores, através do discurso direto, temos o uso recorrente do presente histórico, que além de dinamizar o conto, envolve o leitor, fazendo-o se sentir testemunha da cena descrita:

> para que tenhamos a ilusão de que a cena se desenrola em "tempo real" e para que imaginemos a interação dos personagens [...] com toda sua carga de motivações, objetivos, traços de personalidade, condicionamentos políticos, sociais, ou religiosos, e significados morais e teológicos que emanam de suas falas, gestos e atos. (ALTER, 2007, p. 102-103)

O tempo psicológico é frequente na narração, que a todo momento abre espaço para os sentimentos e pensamentos do menino Gílson.

É necessário, ainda, destacar aspectos relativos à harmonia moralizante dos espaços narrativos. A mescla de ambientes, que não limita as ações a um único cenário, como comumente ocorre nos contos clássicos, reforça a uniformidade do discurso moral, o que torna tais espaços condizentes às ações dos personagens. A casa, a igreja, a escola reproduzem as mesmas regras, propagando ensinamentos em uníssono: "A árvore boa dá bons frutos. Uma vez tinha ouvido essa frase no colégio. Poucos dias depois, por coincidência, a professora de catecismo disse a mesma coisa" ("Dois Irmãos", p. 23).

No conto, assim como era antigamente, a formação religiosa não acontece apenas na igreja, mas também na escola e no ambiente familiar. A escola, que surgiu na época da Contrarreforma, buscava uma leitura divinizada e orientada da bíblia, de modo que conduzisse as crianças à "verdade". Aos poucos, ela foi se distanciando desse princípio e o conceito do que seria "verdade" foi sendo cada vez mais questionado. De todo modo, as práticas e os valores inseridos nas instituições nunca foram alterados rapidamente e o conto nos mostra algumas consequências deste processo.

Considerando o pensamento de Rousseau, para que houvesse uma educação de qualidade, seria necessário que as crianças se desenvolvessem num meio onde se sentissem "livres"[38], sem que ninguém dominasse suas opiniões, para que pudessem, assim, pensar e criar por si mesmas. Quem é comandado se habitua a obedecer e a cumprir ordens sem questionar, tal qual o personagem Mauro. O homem só pode ser esclarecido em

---

[38] Cf. ROUSSEAU, J.J. *Emílio ou da educação*. Trad.: Roberto Leal Ferreira. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.

sua liberdade, através de seus questionamentos, que se dão desde criança. Partindo deste princípio, notamos que o personagem Gílson é apresentado com desvios de conduta, mas que, todavia, demonstra ser muito mais esclarecido do que aquele considerado modelo pelos pais.

Mauro era aquele que nunca havia reparado na professora, pois, sendo um bom fruto, "não reparava em nada" (p. 30), não questionava. O autor o descreve como um seguidor tão exagerado dos princípios da Igreja, que chega a lhe faltar percepção - sua visão do mundo é completamente limitada. Ele não brincava como as outras crianças, por isso até parecia bem mais velho; não se enfadava com as aulas no horário do cinema; cantava perfeitamente, sem provocar risos ou se distrair, e sequer se despenteava.

Gílson era crítico, verbalizava as diferenças e desconfiava da "verdade", o que afetava diretamente sua formação familiar e religiosa. Não conseguia se confessar, não se concentrava nas aulas de catecismo. Ao expor seus desejos, ele se torna um herético: comete o pecado da gula e da mentira. O que é possível notar, deveras, é que Gílson exprime as atitudes e as vontades de muitas outras crianças, em sua igual inocência, pois, como o narrador relata ao descrever as crianças no cinema, "todos tinham a mesma necessidade de fazer barulho" (p. 25).

O cinema reproduz um espaço que remete à tentação, ligado àquilo que o menino deveria resistir, como um bom cristão. Desde seu surgimento, no século XIX, a sétima arte não era vista com bons olhos pela Igreja Católica, que a considerava uma arte perigosa, em razão de apresentar-se como lugar de exercício de liberdade de expressão e de mensagens implícitas que poderiam ser transmitidas ao público. A reincidência de Gílson em faltar ao catecismo justamente para ir ao cinema configura este como local exemplo de perdição, voltado a uma diversão descomprometida que deveria ser banida da vida do menino, representativa de uma atitude desregrada e condenável para seus formadores – pais, padre, professora, catequista - e repreensível até mesmo para o próprio Gílson, que sentia em suas costas o peso que essa ação leviana lhe trazia.

Desse modo, a composição dos espaços passa a ser peça fundamental para a trama, intimamente ligada ao tema, contribuindo para aumentar a intensidade dramática do conto e transmitir ao leitor a atmosfera do ambiente social vivida pelos personagens. Os espaços físico e psicológico convergem, estabelecendo fortes relações com o discurso narrativo.

Considerando, por fim, os espaços internos apresentados, é possível captar o ostracismo do menino Gílson, que com o tempo "passou a sentir-se melhor no colégio do que em casa. [...] Em casa, trancava-se no banheiro, ou no quarto" (p. 35):

> É oportuno fazer uma distinção não carente de interesse entre os casos em que o espaço propicia a ação e os casos em que, mais decisivamente provoca-a. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte de sua vida – vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. (LINS apud ESTEVÃO, 2011, p. 485)[39]

Consoante ao excerto de Lins transcrito acima, o banheiro torna-se ambiente bastante simbólico e relevante no conto. Ainda que fique subtendido que Gílson está na casa da avó quando recebe a notícia da morte de Mauro, é justamente no banheiro da casa que a tia lhe conta sobre o falecimento do irmão, e no banheiro de sua casa é onde ele se pune no fim do conto. O *locus* específico, mais do que refletir o estado recluso e aflitivo do personagem, parece contribuir para a decisão que fora tomada por ele subitamente: já que "não lhe ocorria qualquer desculpa" para não comungar com a família, acaba se golpeando com a navalha de barbear do pai, constituindo, assim, o espaço para o fim comovente da narrativa.

Outra importante questão estrutural se refere às reiterações lexicais e semânticas presentes nos textos. As repetições enfatizam o zelo do autor na seleção de palavras como meio para direcionar o leitor ao que não deve ser preterido, mesmo numa leitura de compreensão trivial e despretensiosa:

> acreditamos ser possível pensar que a repetição, reiteração ou recorrência de pessoas, lugares e fatos nunca é circular, mas ampliadora de sentidos[...], pois nem os lugares, nem as pessoas, nem os fatos e suas rememorações são as mesmas coisas quando aparecem novamente no texto, particularmente o literário. (SUZUKI, 2006, p. 64)

Ao se deparar com essas recorrências, o leitor as interioriza e adentra na narrativa com maior profundidade, avançando no enredo junto com os personagens.

"Gílson ficava pensando: a quem é que ele tinha saído?" (p. 23): essa frase aparece repetidas vezes no texto. É a primeira frase do conto: "- Não sei a quem esse menino saiu – exclamava a mãe com desalento" (p. 23). O questionamento surge de maneira idêntica na página 35. Na página 29, ainda em discurso direto, temos mais uma enunciação, que se subentende ter sido emitida pela mãe ou pelo pai: "- Ah que menino sonso. Não sei a quem saiu esse menino". Por fim, na página 37, temos a última ocorrência, agora num discurso

---

[39] LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p.100.

direto não identificado, mas que, como a primeira ocorrência, parece traduzir o pensamento de Gílson, de modo que podemos compreendê-la como uma alocução da própria consciência do menino. A frase ecoa no texto, como em sua mente, e integra a aflição renitente de uma criança que vive em remorso profundo por não alcançar a contrição perfeita e viver sob o julgamento dos outros e de si mesmo.

A repetição é uma técnica muito utilizada nos escritos bíblicos e um tanto quanto inabitual nos textos contemporâneos[40]. Tal recurso chama a atenção do leitor para determinados elementos ou imagens, enfatizando sua importância para a trama. No conto em questão, além das estruturas parafrásticas já mencionadas, temos a imagem da árvore que produz bons frutos, dos santos, do sol atrapalhando o "arrependimento perfeito" ("Dois Irmãos", p. 30) e iluminando figuras de santos na parede (p. 24, 30, 31); todas essas imagens aparecem nas poucas páginas com frequência considerável. Semanticamente, podemos pensar na repetição lexical de "castigo" e "pecado", bem como na abundância de frases que possuem o mesmo verbo de ligação em todo o texto: "O pai e a mãe eram santos", "Mauro era exemplo" (p. 23), "mentir é um ato feio" (p. 28), "a hipocrisia é um pecado grave", "o castigo foi justo" (p. 29), "os castigos eram justos" (p. 35) "era indigno de tanto carinho" (p. 30), "os pecados eram os mesmos" (p. 33), "Gílson era diferente", "o demônio era dono de sua alma" (p. 37). A recorrência do verbo "ser" nessas passagens, e em outras durante o conto, dirigem o leitor à compreensão de afirmações que reproduzem verdades absolutas, à semelhança do maniqueísmo religioso, um modo expressivo de relacionar o conteúdo do texto à sua estrutura.

É possível identificar, ainda, a reiteração da imagem da "barba" em diversos momentos no conto, fomentando, com isso, a necessidade de que algo deva ser apreendido, conforme já foi discorrido acerca da importância das repetições para a trama. Seguem abaixo alguns excertos em que o elemento se encontra presente:

> Tinha uns fios de barba no rosto. Um dia, Gílson perguntou ao irmão se não sentia na cara a barba da professora, quando ela o afagava, beijando-o e apertando-o nos braços.
> - Que barba? Mulher não tem barba. ("Dois Irmãos", p. 24)
>
> O sol perene pelas janelas muito altas e ia refletir-se na parede pintada com uma porção de figuras da Bíblia, figuras barbudas, de túnica, como a própria figura de Deus, que era mais barbuda do que qualquer outra. (p. 24)
>
> O sol iluminava a parede cheia de figuras barbudas, bíblicas. Os santos varões do Senhor nasceram e viveram para louvar e amar a Deus. (p. 30)
>
> O sol iluminava, mais alto, as figuras barbudas na parede. (p. 31)

---

[40] ALTER, 2007.

Numa dimensão histórica, encontramos diferentes perspectivas sobre a barba e o quanto ela se tornou impactante como símbolo cultural, religioso e social. No Egito antigo, por exemplo, nação de homens sem barbas, ela caracterizava os estrangeiros, que não eram bem-vindos. Os sacerdotes depilavam-se porque, assim, não demonstravam os sinais de animalidade conferidos pela presença de pelos. Na Idade Média, havia o incentivo da igreja para que os homens raspassem o rosto a fim de se diferenciarem dos cristãos ortodoxos, judeus e muçulmanos. Nesse momento, as imagens do diabo eram representadas com grandes bigodes.[41] Entretanto, demonstrando uma tendência bastante oscilante, ainda na antiguidade, houve o Concílio de Cartago[42] estabelecendo que "qualquer homem que vier à igreja com cabelos longos e a face barbeada e lisa, será excluído da comunhão, pois esse homem está vestido de forma imodesta" (CROCKER; BREWSTER apud WEAVER, 2013)[43]. Acreditava-se que a barba era uma criação divina para diferenciar o homem da mulher, de modo que seria um pecado ir contra a natureza e retirá-la. Mesmo com as modificações culturais que houve com o tempo, a barba nos homens tornou-se símbolo de sabedoria, masculinidade, agressividade, poder, coragem e, inclusive, de honra. Na bíblia, há algumas passagens que expressam o respeito conferido à barba, sobretudo quando há menção de sua retirada como castigo a fim de provocar a humilhação dos ofendidos:

> Naquele dia, o Senhor rapará, com uma navalha alugada do outro lado do rio, por meio do rei da Assíria, a cabeça e o pêlo das pernas; e até a barba ele arrancará. (BÍBLIA, Isaías, 7, 20)[44]
>
> Oráculo contra Moab [...]. Subiu a filha de Diron aos lugares altos para chorar; sobre o Nebo e sobre a Mádaba, Moab se lamenta. Todas as cabeças estão rapadas, toda barba, cortada. (BÍBLIA, Isaías, 15, 1-2)[45]
>
> Sim, toda cabeça foi rapada, toda barba cortada, em todas as mãos há incisões, todos se vestiram com panos de saco! Sobre todos os terraços de Moab e em todas as praças, tudo é lamentação [...]. (BÍBLIA, Jeremias, 48, 37-38)[46]
>
> Os sacerdotes não farão tonsura na cabeça, não cortarão as pontas da barba, nem farão incisões no corpo. (BÍBLIA, Levítico, 21, 5-6)[47]
>
> Não arredondeis o corte de vossa cabeleira, nem apareis a barba. (BÍBLIA, Levítico, 19, 27)[48]

---

[41] OPPERMANN, Álvaro. *Pêlos, barba, bigode*: Debaixo dos caracóis... 2008. Disponível em: <http://origin.guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/pelos-barba-bigode-debaixo-caracois-436293.shtml>. Acesso em: 01 jul. 2015.
[42] Conferência realizado em aproximadamente 200 d.C. para discutir e solucionar problemas da igreja.
[43] CROCKER; BREWSTER, 1832, p. 154.
[44] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 505.
[45] Ibidem, p. 509
[46] Ibidem, p. 566
[47] Ibidem, p. 84
[48] Ibidem, p. 83

> Eles foram e mandaram um recado a Davi, e este mandou alguém ao encontro deles, pois os homens estavam muito envergonhados. O rei mandou dizer-lhes: "Ficai em Jericó até a vossa barba crescer e depois podeis voltar". (BÍBLIA, 1 Crônicas, 19, 5)[49]

Pode-se notar, portanto, a magnitude cultural concedida à barba. No entanto, quando a barba é aparente no rosto de uma mulher, ela provoca estranhamento, sobretudo por seguir contra os padrões sociais de feminilidade. A primeira citação da palavra no conto, elencada anteriormente, nos mostra a curiosidade do menino Gílson e destaca a barba como sendo um dos motivos para fazê-lo sentir antipatia pela professora. Essa primeira menção do elemento no conto vocifera sua importância, que será enfatizada através da descrição das imagens ao longo do texto e será fatídica para o desfecho.

Inserido num meio religioso de "figuras barbudas" (p. 30), que impõem respeito e, ao mesmo tempo, causam temor, o menino Gílson utiliza a "navalha com que o pai, toda manhã, fazia a barba" (p. 38) para executar a sua purgação. Essa mesma relação é construída no texto bíblico: "Assim procederás para purificá-los: Faze-lhes uma aspersão com água de expiação. Depois devem passar a navalha por todo o corpo e lavar as vestes para se purificarem" (BÍBLIA, Números, 8, 7)[50].

Coincidentemente ou não, o nome Gílson é de origem inglesa, derivado de *Gill* - diminutivo de "Julian" e de "son" – "filho" em inglês. Essa composição nos leva à interpretação que consiste em ser ele "filho de Juliano"[51]. Juliano, por sua vez, é derivado do latim *Julius* e do grego *ioulos* que significam "barba rala".[52] Novamente, temos a menção da barba como elemento relevante e indicativo de analogia com o personagem.

Alguns etimologistas defendem que o nome "Juliano" chegou à língua portuguesa através do latim "Julianus", que significa "aquele que tem os cabelos negros". Essa acepção da palavra poderia se relacionar com o significado do nome Mauro, proveniente do latim *Mauru,* que quer dizer "mouro", "aquele que tem pele escura"[53]. Essa similaridade na definição dos nomes torna possível relacionarmos os irmãos a um progenitor comum, cons-

---

[49] I Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 273.
[50] Ibidem, p. 97
[51] GILSON. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2017. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/gilson/>. Acesso em: 05 jun. 2016.
[52] JULIANO. Ibidem. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/juliano/>. Acesso em: 05 jun. 2016.
[53] MAURO. Ibidem. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/mauro/> Acesso em: 05 jun. 2016.

tituindo os laços de irmandade entre eles tão questionado pelos pais e pelos outros personagens do conto, que não conseguem pressupor os dois frutos, tão distintos, oriundos da mesma árvore.

É possível, ainda, pensar o enredo do conto "Dois Irmãos" como sendo uma espécie de versão às avessas de passagens bíblicas que contam a história da "ovelha desgarrada" e do "filho pródigo". As afirmações de que o menino "não tinha saído ao irmão, nem ao pai, nem à mãe", nem aos "irmãos menores, que eram dóceis, mais fáceis de educar" (p. 35) estabelecem essa conexão com as parábolas, com Gílson na posição do que desagrega o núcleo familiar:

> A PARÁBOLA DA OVELHA PERDIDA
> O que vos parece? Suponhamos que um homem possua cem ovelhas e uma se extravie. Não deixarás ele as noventa e nove na montanha para ir buscar a ovelha que se extraviou? E eu vos garanto que, ao encontrá-la, sente mais alegria por ela do que pelas noventa e nove que não se extraviaram. (BÍBLIA, Mateus, 18, 12-13)[54]
>
> A PARÁBOLA DA OVELHA PERDIDA
> "Quem de vós, se tiver cem ovelhas e perder uma, não deixa as noventa e nove no campo e vai em busca da ovelha perdida até encontrá-la? E quando a encontra, com alegria a põe nos ombros, volta para a casa e chama os amigos e vizinhos, dizendo-lhes: 'Alegrai-vos comigo porque encontrei a ovelha perdida'. Eu vos digo que também no céu haverá mais alegria por um pecador que se converte do que por noventa e nove justos que não necessitam de conversão. " (BÍBLIA, Lucas, 15, 4-7)[55]
>
> PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO
> [...] Então se levantou e voltou para a casa do pai. Ainda longe, o pai o viu e ficou comovido. Correu-lhe ao encontro e o abraçou, cobrindo-o de beijos. O filho, então, lhe disse: "Pai, pequei contra Deus e contra ti. Já não sou digno de ser chamado de teu filho". Mas o pai falou para os escravos: "Trazei depressa e vesti nele a túnica mais preciosa, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei um bezerro bem gordo e matai-o. Vamos comer e nos alegrar, porque este meu filho estava morto e voltou à vida, estava perdido e foi encontrado." E começaram a festa. (BÍBLIA, Lucas, 15, 20-24)[56]

A exemplo da relação existente entre o conto de Otto Lara Resende e as passagens bíblicas citadas acima, é possível submeter um contexto bastante semelhante à obra de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975), escrita dezoito anos depois do livro de Resende aqui analisado, rapidamente mencionada no capítulo de análise do primeiro e do último conto de *A Boca do Inferno*. Algumas cenas dessa notória obra lançam luzes à obra de Otto Lara Resende: as imagens do pai como patriarca encabeçando a mesa durante as refeições em família; a existência de um dos irmãos considerado "perdido"; a imagem da mesa posta

---

[54] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 673.
[55] Ibidem, p. 710.
[56] Loc. cit.

com um membro ausente (André, no livro de Raduan, e Mauro, no livro de Resende); a reviravolta na ordem familiar evidenciada por um dos irmãos (André e Gílson). Além disso, as histórias apresentadas podem ser metaforizadas numa espécie de versão invertida da parábola do filho pródigo, com a revelação do "avesso da imagem da família"[57], que poderia ser considerada por outros como "família-modelo".

No conto "Dois Irmãos" percebemos que a subversão da Parábola está, principalmente, nas atitudes praticadas pelos pais de Gílson, que não fazem mais do que criticá-lo e exigir dele atitudes que certamente ele não terá, por ser diferente. Na tentativa de trazê-lo "de volta" ao caminho do "bem", há exigências de que ele reproduza sistematicamente o comportamento do irmão. Desse modo, o discurso dos pais acaba constituindo dentro dele a angústia por não ser aquilo que desejavam que ele fosse:

> – Você agora tem que ser muito bonzinho – disse-lhe a mãe depois do enterro. ("Dois Irmãos", p. 34)
>
> – Você é o mais velho agora. Vai seguir o exemplo de Mauro, vai dar bom exemplo a seus irmãos menores. Mauro está no céu. (p. 34)

Não seria inverossímil figurar André, protagonista do livro de Raduan Nassar, como a versão crescida de Gílson, caso este não tivesse que sustentar as drásticas consequências da autopunição sofrida na infância e que resultará num fim desconhecido pelo leitor. Ambos os personagens conseguem "notar" as incoerências e vulnerabilidades de uma consistência familiar pautada em aparências, mas que não são visíveis aos outros membros da família. No caso de Gílson, ainda que de forma menos consciente - por se tratar de uma criança em formação -, o fato de se descortinar um questionador designa o cerne do conflito apresentado.

É importante destacar, acerca da personalidade de Gilson, um conflito que se estabelece entre o prazer e a culpa pelos atos transgressores que comete. Gílson não consegue se arrepender de atos que não concebe como ofensa, e se torna um pecador por desconfiar da autenticidade de algumas exigências cristãs, sendo, assim, julgado e punido. A recorrência do sofrimento decorrente das penitências apenas o faz se sentir um transgressor, mas sem saber exatamente o porquê e sem que possa alterar o ciclo vicioso que o provoca a cometer os mesmos delitos com frequência. Dessa forma, é possível depreender do texto

---

[57] NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed., São Paulo: Companhia das letras, 2001. Contracapa.

elementos que nos revelam uma crítica ao modo inconsciente de praticar algumas máximas cristãs, praticadas sob a justificativa de que tudo que não pode ser explicado está relacionado aos "mistérios da santa fé".

Embora o menino expressasse autonomia na decisão de tomar sorvete e de entrar no cinema sozinho, ele "não tinha coragem para assobiar e gritar como os outros" (p. 26). Enquanto "os ajuizados", como Mauro, cantavam entoados e outros gritavam provocando risos, "Gílson tinha vergonha de cantar" (p. 25). Isso demonstra que o menino vive o conflito interno da descoberta do prazer e, ao mesmo tempo, da culpa:

> Dava gosto, mas também dava um certo medo, como se o garçom fosse recusar servi-lo porque estava matando a lição de catecismo. ("Dois Irmãos", p. 25)
>
> Gílson olhou para o pai de soslaio, o ambiente era cheio de ameaças. Se soubesse que tinha ido à matinê, que não tinha ido ao catecismo [...]. Sentiu o corpo arrepiar-se. Talvez fosse arrependimento. (p. 27)
>
> Doía demais a expectativa [de ser descoberto na mentira], talvez já fosse o arrependimento (p. 28)

Nas passagens acima, é possível perceber que ele não consegue se sentir livre para fazer o que tem vontade, seguindo o pensamento de Rousseau já mencionado. O tempo inteiro ele se sente ameaçado, sobretudo por não se presumir verdadeiramente culpado, por não se arrepender "de ter ido à matinê em vez de ter ido ao catecismo" (p. 29), por não lograr da confissão como era dele esperado: "distraía-se com um pormenor do pecado, esquecia o pecado, ficava a lembrança, às vezes até boa, Deus o livre" (p. 30). Já que possuía boas lembranças dos momentos, como haveria de se arrepender? Até mesmo o "sol atrapalhava o arrependimento perfeito"[58], arrependimento esse que o menino Gílson nunca assimilou muito bem: "Era difícil a contrição perfeita" (p. 33).

A partir da morte de Mauro, a mais significativa das peripécias do conto, tem-se uma mudança significativa no rumo da história, o menino Gílson reconhece o que é repetido incessantemente pelos pais, familiares e amigos: que ele "era endiabrado" (p. 35), passando, assim, por uma espécie de *anagnoris*:

> O demônio era dono de sua alma – devia ser isso. O demônio tinha seus escolhidos, como Deus tinha seus eleitos. A aula de religião, no colégio, explicava tudo claramente, mas Gílson vivia distraído, não estava atento às aulas de religião. Ia ao cinema, não ia ao catecismo. Suas comunhões eram sacrílegas, o padre o absolvia porque ignorava tudo – ninguém sabia, apenas desconfiavam quem era Gílson. (p. 37)

---

[58] Loc. cit.

O parágrafo sintetiza como o personagem se vê, ironizando com a visão dos outros personagens a respeito dele. Uma visão que, em tese, é diversa de como os leitores o concebem. Sob esse prisma, a título de contextualização, cabe retomar a ideia da árvore boa que sempre dá bons frutos, trazida no texto bíblico e presente no conto, como já evidenciado. Essa ideia não se insere no contexto da vida moderna de individualidade. Não admitindo "diferentes frutos" provindos de uma mesma árvore, ela não assimila as peculiaridades de cada ser humano e é baseada no princípio de que somos designados a seguir sempre um modelo, desde pequenos, no qual não nos é pertinente expressar certas opiniões: "todos os meninos deviam ser muito obedientes" (p. 28).

Na sociedade católica, o padrão é que as pessoas não se manifestem, permaneçam condescendentes e nunca questionem os princípios da igreja. Caso necessário, elas devem, com frequência, reprimir seus desejos. Com isso, é possível deduzir que a morte de Mauro tenha significados importantes no texto de Otto Lara Resende. O fato de ele ter morrido asfixiado configura uma metáfora sobre seu modo de vida, já que ele não podia expressar suas próprias opiniões e desejos e era impedido de verbalizar, por seguir à risca o pensamento religioso.

Segundo a teoria de Lacan, que recupera a de Freud, sobre a fragilidade humana[59], estaríamos sujeitos a altos níveis de sofrimento em razão da vulnerabilidade constitutiva. Estamos constantemente expostos a ameaças impostas pela natureza, que podem acarretar numa série de traumas. Justamente pela linguagem é que damos sentido às casualidades e construímos estratégias de defesa para superá-las. Essa linguagem não é desenvolvida pelo personagem Mauro. Seria possível dizer que, para ele, esse desenvolvimento não deveria ser necessário, na medida em que ele admite a totalidade das leis do universo pela religião. No entanto, o narrador não nos dá informações sobre sua consciência e nos apresenta o menino, de maneira irônica, como alguém que segue de acordo com o padrão fornecido por Deus e, diante de Deus, todos teriam a mesma função, ou seja, seriam iguais. Para controlar e organizar uma sociedade, é mais fácil mentir para todos e dizer que todos são iguais, do que resolver problemas de individualidade. Dizer que tudo acontece pela vontade de Deus estabelece a unidade necessária para o ser humano explicar por si só o que poderia ser questionado.

---

[59] Cf. POKORSKI, Maria Melania Wagner F.; POKORSKI, Luís Antônio Franckowiak. A linguagem constituinte do ser humano. In: *Estudos de psicanálise*. Belo Horizonte, n. 38, p. 97-103, dez. 2012.

A morte do irmão deixa Gílson ainda "mais diferente e mais só" (p. 35). Seus pais não conseguem lidar com a perda de Mauro, e isso torna possível analisar o conto sob o ponto de vista da Melancolia, desenvolvido por Freud, que consiste num processo ligado a uma perda afetiva não superada. Dentre as maneiras descritas pelo autor, uma delas é quando não a aceitamos e ela passa, então, a se tornar constitutiva do próprio sujeito e a realidade passa a ser considerada hostil. A figura do melancólico supõe que houve uma injustiça com essa perda e tende a se afastar da realidade. A partir daí, procura um culpado, um responsável pela destruição, que pode ser ele mesmo ou não. No conto, as atitudes dos pais de Gílson após a morte do filho reforçam no inconsciente do menino sua culpa por não ser como o irmão mais velho. Esse sentimento, segundo Freud, possui tendência autodestrutiva, justificando a última ação do menino no conto – de se automutilar.

A presença contínua de Mauro após sua morte, reforçada pelos pais, nos leva também ao conceito de fantasmagoria, que retoma aquilo que estava silenciado, reprimido por sentimentos e comportamentos e evidencia o caráter sombrio do texto:

> Mas o pai e a mãe não esqueciam o filho morto (p. 35).
>
> Só o tique-taque do relógio na sala de jantar. Gílson encolheu-se na cama, puxou o cobertor, com medo. Medo de Mauro. Morto, Mauro fazia-lhe medo. Os mortos têm um rosto parado[60].

Erguido pelo pai para ver o corpo do irmão, Gílson permanece com a imagem lúgubre em sua memória por muito tempo. No fim, ele não consegue superar essa constante presença do irmão adicionada à responsabilidade que lhe é imposta: de substituí-lo.

Os adultos que cercam o menino transmitem a clara ideia de que a onipresença de Deus é punitiva e por isso acabam tornando-a assustadora para ele. Com a sensação de que tudo que comete se converte em heresia, ele vê o ambiente familiar "cheio de ameaças", tem medo da vida e da morte. O seu medo vai além dos castigos que recebe dos pais, pois carrega consigo o medo de ser punido por Deus, principalmente por não conseguir pensar em seus desvios como erros. Em sua consciência habita o pesar de que "Deus castiga os pecadores. Quem morre em pecado mortal vai para o inferno. Um só pecado mortal conduz ao inferno para sempre" (p. 30).

Familiares e amigos contribuem para que seus receios se tornem cada vez maiores: "as advertências eram comuns, partiam de várias pessoas: um menino que vai comungar não pode fazer isto, não faz mais aquilo, procede assim e não assim" (p. 29), logo, um

---

[60] Loc. cit.

grande peso social é colocado sobre essa criança que vive com a preocupação adulta de ter suas atitudes julgadas não somente pelas outras pessoas: "os justos queriam ver a Justiça brilhando: os pecadores no inferno, os santos no céu" (p. 37), mas, principalmente, por Deus - olhos que tudo veem e dos quais ele nunca poderá escapar.

Os castigos atribuídos a ele, recorrentes e designados como "justos", são completamente invasivos e destrutivos. Os pais ordenam que ele fique contemplando por horas o quadro do irmão que havia morrido, para refletir sobre como estava seguindo seu exemplo. A culpa é introduzida em seu subconsciente, que aceita a pena sem reação, acreditando que a mesma seja, inclusive, muito amena para alguém tão pecador. O poder do discurso dos pais e dos familiares é tão manipulador, que reforça em Gílson a ideia sobre a necessidade de que deva cumprir punições mais severas, já que não consegue modificar sua condição ou dominar os seus desejos:

> O tom carinhoso do padre confundiu-o ainda mais. Veio um nó na garganta, era indigno de tanto carinho, tanta paciência para quem não sabia rezar o eu-pecador. ("Dois Irmãos", p. 30)
>
> Como iria comungar no dia seguinte? Pecados feios. Se morresse, iria para o inferno. Nunca mais veria Mauro, nem o pai, nem a mãe, nem ninguém. Fogo eterno, para sempre. (p. 37)
>
> Sabia de tudo, sabia que não era um inocente, [...] não podia comungar, [...] tinha parte com o diabo. (p. 38)

Se por um lado Gílson percebe que é tratado de maneira diferente, como podemos ver na seguinte passagem:

> Daí a pouco chegou um quadro com uma Nossa Senhora segurando um ramo de flores. Lembrança da primeira comunhão do Gílson. O quadro de Mauro era diferente. Devia ser mais caro. Presente da professora de catecismo. A professora gostava mais dele, era o mais aplicado. (p. 33)

Por outro, ele parece não se sentir injustiçado. Sente-se um merecedor desse tratamento com diferença e das punições. Com toda a opressão que o circunda, ele sente que todos conhecem seus pecados e se envergonha da própria vida. O narrador consegue transmitir ao leitor um pouco desse sentimento nas seguintes frases:

> [...] certamente os outros meninos estavam notando que Gílson se demorava no confessionário, cheio de pecados para contar (p. 31)
>
> Na matriz, a impressão era de que todo mundo o observava: olhe, aquele menino vai fazer a primeira comunhão. Todo mundo aguardava a comunhão do pecador. (p. 31)
>
> Os conselhos do padre foram longos, impacientes, devia falar alto demais, certamente as pessoas que estavam próximas ouviam tudo, a cidade inteira conhecia a vida do pecador. (p. 36)

Por meio de antífrases, o narrador apresenta um menino pecador que o leitor, mesmo que se empenhe em procurá-lo, não irá encontrar e, desse modo, sente-se ainda mais complacente com as exigências exorbitantes demandadas à criança.

Grande parte das atitudes e dos questionamentos de Gílson poderiam ocorrer na vida de qualquer criança. No entanto, do modo como os pais o julgam, sempre como um pecador, fomenta nele pensamentos carregados de culpa e temor. Ele possui a certeza de ter uma vida repleta de erros, o que acarreta num sentimento inequívoco de que ainda será punido por cada um deles:

> – a hipocrisia é um pecado grave – sentenciou o pai. (p. 9)
>
> Nunca sabia quantas vezes, tinha ideia de que nunca fizera outra coisa, passava o tempo cometendo pecado, pecado por omissão, palavras e obras. (p. 31)
>
> A penitência tinha sido pequena demais. (p. 31)

Essa evidência reflete em sua formação e faz com que, de maneira caótica, ora ele negue sua inocência, ora implore por ela de volta. No desespero de obter redenção, intercede por uma prova da bondade de Deus, pedindo "que Nossa Senhora apagasse nele todas as sujeiras que tinha aprendido" (p. 37) e que mostrasse de forma concreta que poderia salvá-lo: "Que, por exemplo, mexesse o ramo que tinha na mão. [...], mas nada"[61] . Continua se sentindo abandonado por Deus e sem saída. A violência psicológica exercida sobre ele e a crueldade do que lhe é exigido resulta na automutilação que comete, a fim de extirpar seus pecados.

A autoflagelação de Gílson traz consigo fortes aspectos religiosos. O corpo, inserido, "no centro do sistema de crenças" do cristianismo, é visto como construção simbólica que evoca uma ligação com o sagrado: é onde a matéria e o espírito se encontram. Tanto os sacramentos quanto a ressurreição manifestam a consagração do corpo - templo e "receptáculo da alma" (CORBIN, 2008, p. 59).

Paradoxalmente, o corpo é o local onde o mal pode se alojar: "é visitado pelo demônio e por suas tentações" [62]. Ao assumir vontades próprias e incontroláveis, é necessário dominá-lo e desapegar-se dele. Por muito tempo essa afirmação justificou a submissão dos homens a suplícios, que é a penalidade que incide diretamente sobre o corpo do condenado, de acordo com Michel Foucault[63]. O suplício foi muito comum até o século XVIII.

---

[61] Loc. cit.
[62] Ibidem, p. 59-60
[63] Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: história da violência nas prisões. 29ªed. Petrópolis: Vozes, 2004, p 9-60.

A igreja, que contestou a legitimidade da punição no início da Idade Média, já havia dela se apropriado para castigar os hereges no fim da era medieval. No auge das inquisições, possuía até mesmo manuais para orientar os carrascos e obrigar homens a confessar que tinham pacto com o demônio.

Em virtude de tanto martírio sofrido pelos cristãos, com o tempo, o corpo passa a ser visto pela igreja também como objeto de misericórdia, implicando na concepção de um discurso que transforma o martírio corporal em purificação e que justifica os sofrimentos pelos quais Cristo passou, transformando-o num exemplo de mártir. Como espécie de reconhecimento ao sacrifício oferecido a Deus, o martírio pôde, então, significar uma observância aos preceitos religiosos:

> A palavra sacrifício sugere a ideia de consagração e poderia até indicar uma equiparação entre os dois termos. Com efeito, é certo que o sacrifício sempre implica uma consagração, uma vez que, em todo sacrifício, um objeto ou outro elemento passa do domínio comum ao domínio religioso, ao tornar-se consagrado. (NASCIMENTO, 2009, p. 103)

O modo como a sociedade encara o corpo revela muito sobre sua cultura: "Trata-se, portanto, de uma história das modalidades culturais segundo a qual se torna dizível o suplício como "pena justa", como atividade de controle radical e correção dos sujeitos sociais"[64]. No entanto, o corpo supliciado torna-se um obstáculo para o esquecimento, haja vista se deparar com as cicatrizes, que no caso de Gílson tratar-se de uma extirpação que implicará em inevitáveis renúncias futuras. Ainda assim, com todo o discurso impregnado em seu subconsciente, "era preferível entrar no reino dos céus com um só olho do que ser lançado ao inferno com os dois" (p. 38), passagem que nos remete ao trecho bíblico contido em Mateus, capítulo 5:

> Se teu olho direito te leva a pecar, arranca-o e joga longe de ti, pois é preferível perder um dos teus membros do que teu corpo inteiro ser lançado no inferno. E se tua mão direita te leva a pecar, corta-a e joga longe de ti, pois é preferível perder um dos teus membros do que teu corpo inteiro ser lançado no inferno. (BÍBLIA, Mateus 5, 29-30)[65]

O trecho do conto em que ocorre a mutilação relembra o excerto bíblico e justifica a atitude do menino Gílson baseada na formação religiosa que recebeu. Por fim, é desse modo que nenhum dos irmãos se salva: um é morto, o outro mutilado. Esse trágico fim dos dois personagens protagonistas no conto colabora para a compreensão da infância

---

[64] Ibidem, p. 84
[65] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 663.

que o autor expressa no contexto da obra, constituindo-a como símbolo expressivo e revelador: temos a exposição de crianças que "em algum momento serão obrigadas a abrir a porta sempre trágica do mundo adulto"[66]. Assim como nos contos de abertura e fechamento do livro, o clímax antecede o desfecho. Catastrófico, não nos parece trazer uma solução e sim aumentar o drama que se seguirá ainda com as próximas histórias.

[66] TEZZA, *Cristóvão.* Ritos de Iniciação. *Folha de S. Paulo*. 9 ago. 1998. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_980809.htm>. Acesso em: 17 jun. 2016.

O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos. [...] Existe uma conexão direta entre estética e ética. O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas. As interpretações que realizamos de obras, de modo mais ou menos conscientes, constituem parâmetros de discernimento. (Jaime Ginzburg, *Literatura, violência e melancolia*)[67]

[67] GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Coleção Ensaios e Letras, Editora Autores Associados: Campinas, 2013, p. 24-25

"O PORÃO" E "TRÊS PARES DE PATINS"

O conto "O Porão", com seu posicionamento central dentro da coletânea, é onde encontramos o grande clímax dessa composição de Otto Lara Resende. Não por acaso, foi definido pelo crítico Augusto Massi como o coração do livro, cujo conto deveria ser visto como o mais importante dentro do conjunto da obra. Assim como o dia é rachado ao meio com o assassinato cometido pelo protagonista, "O Porão" é o conto que racha o livro ao meio, provocando nos leitores intenso estupor.

Ao desenhar uma narrativa repleta de crueldades praticadas pelo menino Floriano, o autor conduz o leitor ao ápice do desencanto. Por meio do despertar de sentimentos tão repulsivos e face a aflição que fora motivada por tantas atitudes hediondas, o leitor passa a ter uma sensação de que nada pior possa acontecer às crianças ali contidas.

Ao prosseguir com a leitura, os contos seguintes vão fechando o ciclo da mesma maneira gradativa que se dá desde o início do livro, de maneira intensa, porém num desenrolar mais sutil de acontecimentos torpes e repugnantes, de modo que "O Porão" estaria localizado no topo de um gráfico que indicasse a intensidade de peripécias cruéis contidas entre o primeiro e o último conto.

Sem a pretensão de esgotar todos os assuntos possíveis com relação ao estudo desse conto, que possui notável relevância dentro da obra, detivemo-nos a estabelecer aqui, novamente, uma análise comparativa. À parte algumas peculiaridades, "O Porão" e "Três Pares de Patins" apresentam características semelhantes que saltam aos olhos numa leitura mais densa, já que neles não é possível relacionar a culpa dos infortúnios ocorridos de maneira direta aos adultos. A violência, que até então provinha dos mesmos, aparece aqui praticada pelas próprias crianças, numa motivação aparentemente incompreensível. Dos sete contos inseridos no livro *A Boca do Inferno*, esses são os que evidenciam a crueldade humana oriunda de seres que supostamente seriam inocentes e incapazes de crueldades tão magnificentes.

Em ambos os contos, o tempo cronológico tem curta duração e compreende o decorrer de um dia. Em "O Porão", as ações ocorrem do amanhecer para o entardecer; em "Três Pares de Patins", do entardecer para o anoitecer. No primeiro, há a anunciação de que os fatos narrados versarão sobre "um dia diferente" ("O Porão", p. 41); no segundo, há a impressão de que os acontecimentos transcorridos naquele dia são habituais. A com-

posição espacial e temporal nos contos é inundada de prosopopeias e sinestesias, conforme será exposto e analisado mais adiante, conferindo aos textos um efeito pleno de significados.

O primeiro aspecto relevante para análise nos contos é a recorrência do sol, elemento significativo e bastante frequente, principalmente, no conto "O Porão". Através dele torna-se possível traçar conexões entre as narrativas aqui analisadas e o romance de Albert Camus escrito em 1942, *O Estrangeiro*. A obra, de composição aparentemente simples, aborda profundas reflexões acerca do homem que, preso à moral e a valores pré-concebidos, acaba por não buscar o sentido da existência, vivendo num mundo dominado pelo "sem sentido". Nele, o sol, renitente e constante, tanto acolhe quanto incomoda, tornando propício o crime cometido por Meursault, que é justificado pelo próprio personagem no livro: "Respondi rapidamente, misturando um pouco as palavras e consciente do ridículo, que fora por causa do sol" (CAMUS, 1972, p. 131). Numa representação alegórica, essa presença do sol na obra do escritor francês torna-se uma das maiores expressões da filosofia do Absurdo, desenvolvida pelo autor:

> O personagem se entrega ao sol [...] e sua vida caracterizada como absurda é sempre acompanhada por sensações da natureza que podem lhe dar prazer, como o morno sol no rosto e a areia quente, ou desprazer como o calor do sol que tira sua atenção (JESUS, 2010, p. 30-31)

No conto "O Porão", o sol surge, primeiramente, demarcando um contraste entre as coisas "alegres" e "escancaradas" e os "segredos" lúgubres de Floriano:

> [...] era claro, tão claro, e desvendava todas as coisas do quarto, alegres e matinais. Era um sol de férias. [...] na rua, que de tão luminosa emitia quase imperceptíveis vibrações. Tudo, postes, fios, casas, veículos, tudo estava lavado, escancarado. As pessoas que passavam, poucas, eram recortadas, com nitidez, dentro da luz. [...] A rua, a ladeira em frente, a cidade espocava de luz à sua volta ("O Porão", p. 41)
>
> A claridade era tanta lá fora que aqui não enxergava quase nada. (p. 43)

As passagens luminosas e quentes propõem a segurança e o afago do calor em contraposição às passagens escuras e frias, que aludem ao desconhecido:

> O porão era escuro, calmo e frio, ignorava a manhã [...] o porão desconhecia o curso do sol, tinha uma luz, ou antes, tinha uma penumbra que era própria, sua o dia inteiro e, à noite, a treva o entulhava como coisa compacta, empilhada. (p. 43)
>
> Lá fora, o sol, muito forte. [...] Mas no porão não havia sol, nem horizonte aberto a perder de vista. (p. 51)

A descrição sobre a escuridão que existe no porão instaura no local uma percepção de perigo iminente, criando um clima semelhante ao estabelecido entre o entardecer e anoitecer em "Três Pares de Patins", que favorecerá as crueldades cometidas. Esse sol que

se contrapõe à escuridão, por tornar as coisas explícitas e visíveis, torna-se, também, uma espécie de dínamo da fatalidade. Em *O Estrangeiro*, temos um sol que antes do almoço fazia bem a Meursault, mas que, na hora do crime, fazia doer sua testa e fazia suas veias baterem forte. Em "O Porão", o sol e o calor vão se intensificando gradativamente: o dia começa claro, desvendando coisas alegres; após o almoço, o sol fazia com que "tudo que estivesse de pé resistisse com sofrimento (p. 44); até o dia ser finalmente "rachado ao meio" (p. 52), em decorrência da tragédia.

Em "Três Pares de Patins", a "hora indecisa, entre a noite e o dia" (p. 71) é convidativa para os delitos cometidos por Bentinho e Francisco. A noite, ou a ausência de luz, é capaz de camuflar tudo. Enquanto o sol evidencia e realça, a penumbra esconde. Por isso temos a famosa expressão popular de que "à noite, todo gato é pardo", remetendo à ideia de que na escuridão as coisas são pouco definidas, desconhecidas. Sendo a visão noturna humana bastante limitada, não é possível determinar o que vemos com a mesma precisão com que fazemos durante o dia. Enquanto o sol projeta a vida, a "noite, ao contrário do dia, denota a escuridão misteriosa, o irracional, o inconsciente, a morte [...]" (LEXIKON, 1990, p. 145), daí os crimes serem cometidos onde há ausência de luz no conto "O Porão", e ao anoitecer, em "Três Pares de Patins".

A reiteração da presença do sol no conto "O Porão", e do cair da noite no conto "Três Pares de Patins", ambos permeados por sombras, desenha nos contos o suspense que precede o clímax e parece conduzir os personagens às circunstancias significativas para a ocorrência dos crimes que serão cometidos:

> Depois do almoço o dia estava dividido. O sol queimava, parado, nas coisas paradas, vencidas, sem a pulsação da manhã. [...] tudo que estava de pé resistia com sofrimento, mas a alma das coisas se espichava na sombra que escorria pelo chão. ("O Porão", p. 44)
>
> No silêncio, tudo tinha parado. A cidade e o mundo, esquecidos, não ultrapassavam as fronteiras do cemitério. ("Três Pares de Patins", p. 71)
>
> Na rua parada, as casas paradas, as árvores paradas.
> ("Três Pares de Patins", p. 73)

Os trechos acima precedem os momentos mais trágicos dos enredos. A sequência que sucede o "sol" e as "coisas paradas", no conto "O Porão", o "silêncio" e as "coisas paradas", em "Três Pares de Patins", provocam uma espécie de suspensão do momento, uma respiração interrompida para os relatos de perder o fôlego que se seguirão. O mesmo se dá no romance de Camus, no qual a tensão é gerada pelas descrições de um sol perturbador, que, em seguida, detém o instante em que o protagonista está frente a frente com o árabe: "Todo o meu ser se retesou" (CAMUS, 1972, p. 79).

Intensificando ainda mais a tensão no conto "O Porão", haverá a narração de acontecimentos alheios à ação principal, constituindo, nesse intermédio, um parêntese de ações cruéis praticadas pelo menino Floriano, como o assassinato do gato da família, o que aumenta a ansiedade no leitor e cria maior empatia com a sua próxima vítima, Rudá:

> Mas qual o significado de tantas digressões? Elas despistam, distraem o leitor do momento decisivo. Estamos sempre às vésperas, seja do aniversário de doze anos de Floriano, seja da crisma de Rudá, na iminência do rito de passagem que mudará o curso de suas vidas. (MASSI, 2014, p. 178)

Antecedendo a ação trágica principal, em ambos os contos, as sombras vão gradativamente anunciando o perigo. Elas criam um interlúdio entre o momento seguro, pleno de luz, e o ameaçador, que preconiza a escuridão:

> Lá fora, o sol muito forte, queimava as árvores, inventava sombras por toda parte. ("O Porão", p. 51)

> As sombras do crepúsculo começavam a envolver os telhados baixos, encardidos. ("Três Pares de Patins", p. 69)

Para alguns povos africanos, a sombra é associada à morte e à segunda natureza do ser[68]. Na psicologia junguiana, representa a parte negada da personalidade, relacionada a comportamentos proibidos e sentimentos reprimidos: "Todo indivíduo é acompanhado por uma sombra, e quanto menos ela estiver incorporada à sua vida consciente, tanto mais escura e espessa ela se tornará" (JUNG, 1978, p. 81). Nessa sombra viveria tudo o que o "ego" não consegue adaptar ao convívio social, o arquétipo motivador de sensações ruins e reprováveis ao convívio coletivo[69]. Quando há a identificação de um indivíduo com sua sombra, ele incorpora todo o seu conteúdo, assumindo suas características negativas, como parece ocorrer com Floriano e Bentinho:

> Sombra é, antes, tudo o que há de submerso, esquecido ou silenciado, tudo o que é penoso e, portanto, é removido. É também tudo aquilo que não se viveu, não se realizou, embora houvesse condições para tanto. Em resumo: é o "lado obscuro" da personalidade." (WOLFF apud SOUZA, 2006, p. 13)[70]

É justamente por meio de uma representação desse lado oposto do ser humano, que se configura como obscuro e mau, que temos uma parte da interpretação do nome de Floriano. Do latim, *Florianus* é derivado de *flos*, *floris* e significa "da natureza da flor"[71]. As

---

[68] SOMBRA. In: GUEDES, Gustavo. *Significado de Símbolos.* Disponível em: <http://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=Sombra>. Acesso em: 05 out. 2016.
[69] SOMBRA. In: FILKAUSKAS SEQUEIRA, Simone; COSTA SEQUEIRA, Luiz Carlos. *Ahau Psicanálise*: Dicionário de Símbolos. Fabbricaweb. 2016. Disponível em: <http://ahau.org/psicanalise-dicionario-de-simbolos-sonhos/>. Acesso em: 05 out. 2016.
[70] WOLFF, Hanna. *Jesus psicoterapeuta*. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 1990, p. 72.
[71] FLORIANO. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2016. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/floriano/>. Acesso em: 20 out. 2016.

características de uma flor nos remetem, num primeiro momento, à delicadeza, gentileza, encanto e beleza, traços bem distantes do personagem mencionado, quando pensamos em suas atitudes a partir do momento em que deixa a cozinha de sua casa. No entanto, ao refletir sobre o menino visto pela ótica de sua mãe, não temos a mesma percepção. Por meio desse ponto de vista, parece tratar-se de uma criança obediente e dócil, destacando, assim, ainda mais, a existência dos possíveis contrários contidos num mesmo ser.

Do mesmo modo, Bento significa "bendito", "louvado". Diminutivo de Benedito, cuja raiz etimológica do latim é *Benedictus*, derivado de *benedico*, significa "pedir proteção divina em favor de alguém".[72] O Bentinho do conto, "alheio a tudo" ("Três Pares de Patins", p. 69), evidencia o oposto do que expressa seu nome, já que, ao invés de proteger a irmã, abusa dela sexualmente e, ainda, a oferece ao amigo. O garoto, que "maldosamente albaroava os menos hábeis" ("Três Pares de Patins", p. 69), demonstra um comportamento nada altruísta e com isso apresenta, assim como Floriano, as características contidas em suas sombras, ou seja, nos aspectos negativos do seu caráter. Em sua casa, também é visto pelos pais como uma criança comum, que logra de qualidades e defeitos habituais a sua idade.

De acordo com a psicologia junguiana já mencionada, todos os seres humanos possuem características antagônicas, de maneira mais ou menos evidentes. No entanto, do modo como encontramos essa acepção nesses contos, manifesta no comportamento de Bentinho e Floriano, o enfoque recai fortemente sobre a parte mais obscura da personalidade desses meninos.

Ao retomar a visível oposição entre "claro" e "escuro", como aspectos intermediados por essas sombras, outros elementos no texto enfatizam a existência de contrastes e estimulam os sentidos do leitor: a mão de Débora era fria, enquanto seu corpo era morno; o porão e a lâmina do canivete eram frios, enquanto uma brisa quente circulava pelas paredes:

> Francisco apertou a mão de Débora, que era fria [...] sentiu o corpo morno que inerme o recebia. ("Três Pares de Patins", p. 70 e 72)
>
> O ar era frio, mas os dois meninos sentiram uma brisa quente que circulou de uma parede a outra. [...]. Floriano abriu o canivete, ergueu-o diante dos olhos, a lâmina fria reluziu. [...]. Uma brisa fria e velha soprou lá dentro. ("O Porão", p. 50, 51 e 52)

---

[72] BENTINHO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.* Priberam Informática AS, 2008-2013. Disponível em: <http://www. priberam.pt/dlpo/bentinho>. Acesso em 01 out. 2016.

A antonímia lexical instaura o calor como o estado de vida, ainda pulsante, e o frio como o estado mórbido, de ausência de vida, que pode aparecer em diferentes estágios: o corpo de Débora estava tépido, quando entregue ao irmão e ao amigo, sugerindo, assim, que se encontrava num estágio entre a vida e a morte, e designando uma reação que caracteriza certa fraqueza em resistir e lutar contra os abusos sofridos. A personagem vive sempre nesse ínterim, andando "nas pontas dos pés, pesada como quem se recusa" ("Três Pares de Patins", p. 71) – andar nas pontas dos pés indica uma leveza que contrasta com o pesar daquele que deseja recuar. Trata-se da prática de um controle fino de movimento em oposição a um controle brusco, que é o de se manter estático contra a força de alguém. Em outros momentos, temos a descrição dos movimentos dos pés de Débora: "erguia os pés como se saltasse obstáculos e lançava um olhar suplicante a Francisco" (p. 69), numa forma de demonstrar que prosseguia com vontade de ficar. Seu corpo a conduzia a algo que seu coração e sua mente não gostariam de fazer, mas, como se não houvesse escolha, Débora e Francisco seguem Bentinho: "não havia outro caminho" (p. 70). Ela se resigna e, no final do conto, novamente anda "na ponta dos pés, como uma boneca..." (p. 73), o que, por suposto, exterioriza a sua apreensão de demonstrar o ocorrido, mesmo sob a indiferença dos adultos.

Débora, originado do hebraico *Debhoráh*, significa "abelha" e tem como raiz o elemento d-b-r, que significa 'zumbir, zunir', e *dabhár*, que significa 'palavra'[73]. O zumbido pode remeter a um barulho perturbador, mas que, por alguns, sequer é percebido, como parece acontecer com ela e seus próprios pais, que nada percebem do ocorrido. A "palavra", que está contida em seu nome, parece ser sempre abafada, seja por medo da repreensão dos pais, seja por medo do comportamento de Bentinho. Mesmo seu olhar suplicante para Francisco não é atendido: "Débora olhou para trás, ninguém pela redondeza. Um movimento em falso, deitou-a de comprido no chão. Prolongou a queda, como se esperasse auxílio de alguém. Indeciso, Francisco não a socorreu. ("Três Pares de Patins", p. 69-70). O seu apelo por defesa acaba sendo sempre em vão, e sua voz não passa de um zumbido, que pode até incomodar, mas que, entretanto, é suportada sem maiores percalços.

---

[73] DÉBORA. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2016. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/floriano/>. Acesso em: 20 out. 2016.

A personagem, que num primeiro momento, poderia ser vista como protagonista, visto estar inserida na tríade que nomeia o conto e faz parte dos personagens mais significativos da trama, inclusive por ser nomeada, tem sua presença resignada a coadjuvante, na medida em que irrompe um tema bastante grave, mas que pode ser compreendido como secundário em meio a força que adquire a competição entre os meninos Bentinho e Francisco no conto. O abuso de Débora acaba por colocar em destaque a rivalidade entre os amigos no desabrochar da sexualidade, que, delineada em meio a tantos opostos já mencionados, evidenciam conflituosas questões de ordem tipicamente masculina.

O "zunir" presente no significado do nome Débora que alude à abelha, pode ser relacionada, inclusive, a ideia sexual abordada no texto, incitando entre Bentinho e Francisco uma disputa que utiliza Débora como meio para a exibição de virilidade e força. Nesse contexto, os personagens estariam patinando ao redor da igreja, tal qual tem-se o movimento nupcial feito pelas abelhas e zangões para o fim do acasalamento:

> [...] para atrair os zangões de todas as colmeias próximas, a rainha libera em pleno voo, um feromônio sexual que é captado pelos machos a quilômetros de distância [...] voa em alta velocidade e grandes altitudes, [de modo que] a maioria dos zangões não consegue acompanhá-la. Assim, ela faz uma seleção natural, pois somente os machos mais fortes e rápidos conseguem segui-la.[74]

Esse movimento se extingue, no conto, quando pulam para o cemitério e os personagens tiram seus respectivos pares de patins. A imobilidade de Débora é retificada, quando mais adiante é descrita como inerte. Lá se dará a próxima etapa da competição. Bentinho quer mostrar ao amigo que é mais rápido, mais forte, que está na frente. É o primeiro a violentar a menina. Em seguida, ao insistir para que Francisco faça o mesmo, apenas reforça sua vitória sobre o menino, colocando-o numa situação humilhante e de desvantagem, que culminará em perdas irreparáveis para o mesmo.

Otto Lara Resende inseriu no interior de um grave conflito, do incesto, uma crítica ao comportamento masculino, voltado à dominação, ao uso da força para submissão do outro e ao "parecer" como sendo mais importante que o "ser". A despeito disso, Francisco abandona a chance de ter a sexualidade iniciada com uma menina com quem gosta e por quem tem aparente apreço, para fazer parte de uma cultura machista que subjuga a mulher a fim de mostrar-se viril ao outro, seu concorrente. Por meio de uma violência patriarcal contra a mulher, disseminada culturalmente desde a infância, situa-se em "Três Pares de Patins", e também em "O Porão" conforme se verá mais adiante, uma contundente

---

[74] Disponível em: < http://vidanat.com.br/informacoes/informacoes-1/>. Acesso em: 07 mai. 2017.

crítica que talvez passe desapercebida a olhos mais inocentes, mas que, ao ser compreendida, torna-se ainda mais ofensiva do que os próprios delitos configurados, sobretudo por ela, de certa forma, constituir o cerne de grande parte das problemáticas. A violência embasada num contexto de formação que interioriza o masculino como privilegiado traduz-se de formas implícitas, através de uma dominação consolidada em nossa sociedade e possui raízes culturais muito antigas, estando amplamente presente em todas as esferas sociais.

Discorrer, mesmo que indiretamente, acerca da construção cultural que aborda a violência de gênero e seu significado num plano simbólico acentua a crítica a valores disseminados por diversas gerações, contribuindo para aumentar ainda mais o choque que o texto pode causar no leitor.

Uma hierarquização que aponta o feminino com inferioridade, com o estabelecimento de padrões que cultivam um modelo hegemônico de masculinidade, expressa que há uma irrefutável desigualdade nas relações. Essa desvalorização feminina é instaurada no conto "Três Pares de Patins", na medida em que Débora pode ser vista como mero objeto, utilizada para dar mote à competição entre Bentinho e Floriano e de modo a torná-la apenas um meio para que eles atinjam um fim maior e representativo para ambos, reforçando, assim, a existência de uma cultura que deprecia o sexo feminino, não cabendo a ela opinar ou recusar sobre a própria participação na disputa estabelecida. Através da violência sexual, comprova-se uma notória demonstração de desigualdade entre os meninos e a menina, colocando-a numa ostensiva situação de inferioridade. Daí tratarmos de mais um elemento relevante no conto, com sua perceptível oposição: o "som" e o "silêncio":

> No amplo adro de ladrilhos, o ruído surdo, enrolado, parecia sepultar-se na terra. Os risos e os gritos da meninada embaraçavam-se na grande copa da magnólia [...]. Os sinos de bronze ruminavam bojudos e quietos, o próprio silêncio ("Três Pares de Patins", p. 69).

O oxímoro presente em "ruídos surdos" reforça a ideia da "resistência silenciosa" (MASSI, 2014, p. 164) de Débora e de gritos abafados que não serão ouvidos num mundo que parou sob crueldades. Os sons vão acompanhando o silêncio, sobrepondo os contrários de maneira a alterar seus significados óbvios. Há nas passagens algo que cala e, por calar, estabelece uma linguagem ainda mais tensa e desafiadora, por vezes tão irresolúvel quanto os problemas que os contos suscitam.

A mesma sensação existente entre o "claro" e o "escuro" mencionada anteriormente, no conto "O Porão", em que "claro" demonstra segurança e "escuro" desencadeia

o perigo contíguo, aparece em "Três Pares de Patins" envolvendo o "dia" e a "noite", o "som" e o "silêncio". O barulho emitido pelas crianças, ao cessar, emerge os personagens no apuro de uma cidade silenciada, esquecida: "Já não se ouvia a meninada no adro [...]. A treva cobriria o cemitério, envolveria a igreja" ("Três Pares de Patins", p. 71) e Débora continuaria ali, desprotegida, indefesa:

> Designando a escuridão, a solidão e o silêncio como os "elementos que participam da formação da ansiedade infantil, elementos dos quais a maioria dos seres humanos jamais se libertou inteiramente" (Freud, 1976, p. 314), Freud situa o silêncio na origem do desamparo. (DANTAS, 2000, p. 276)[75]

O "som" é evidenciado também através das constantes badaladas de sinos, o que possibilita mais interpretações. Temos o sino como símbolo sagrado, que estabelece a ligação entre céu e terra, fazendo com que seu som seja uma forma de comunicação com o divino. É utilizado no catolicismo como anunciação de nascimento e de morte. Em ambos os contos o elemento é personificado. Enquanto no conto "O Porão" ele constitui uma espécie de premonição fúnebre, em "Três Pares de Patins" denota algo que está sempre à espreita, que vigia e persegue o menino Francisco, abalando-o emocionalmente:

> De longe, chegava o som do sino da matriz dobrando a finados. - Alguém morreu – disse Rudá. [...]. Outro sino, mais grave, noutra igreja começou a dobrar, toda a cidade ouvia, muita gente se persignava. ("O Porão", p. 48)
>
> Os sinos da igreja voltavam a dobrar, mais graves, sobre a cidade imóvel. ("O Porão", p. 52)
>
> Os sinos de bronze ruminavam, bojudos e quietos, o próprio silêncio. ("Três Pares de Patins", p. 69)
>
> Francisco ouviu o sino que começou a dobrar e despejava sobre a cidade uma onda de sons, a noite grave e triste que ia começar. [...] O sino o perseguia, ia à frente e vinha atrás. ("Três Pares de Patins", p. 73)

Aparecendo alternadamente, o som e o silêncio acabam rompendo com o equilíbrio do dia, do mesmo modo em que no conto "O Porão" "o dia continuava claro, mas tinha sido rachado ao meio" (p. 52), em "Três Pares de Patins", "o sino tinha parado de tocar, mas alguma coisa vibrava no ar, sobre a cidade que acabava de acender as suas luzes para dormir" (p. 73). Com a ausência do som do sino, um silêncio prenhe de significados:

> Os meninos ficaram em silêncio... ("O Porão", p.47)
>
> Rudá fechou os olhos, o silêncio era tão completo que o assustava. [...] A vida devia ter desertado da terra, o dia se espichava, fatigado, à espera de uma noite que parecia nunca mais chegar. ("O Porão", p. 51)
>
> No silêncio, tudo tinha parado. A cidade e o mundo [...] tudo era absurdo e longe. ("Três Pares de Patins", p. 71)

---

[75] DANTAS, Maria Flávia Drummond. Raduan Nassar e o silêncio da escrita. *Revista Em Tese*. v. 5, p. 273-281, dez. 2002.

Para além do sentido da ausência de som, o silêncio, que provém do latim *silentium*, também significa "segredo", "omissão", "estado de quem se abstém a falar"[76]. A palavra traduz uma singularidade que, segundo a psicanálise, indica algo que está além das palavras e possui múltiplos significados. Ao invés de simbolizar o vazio e a ausência, ao contrário, muitas vezes está pleno de conteúdo: "Confundido agora com as sombras da noite, o silêncio a tudo emprestava proporções monumentais" ("Três Pares de Patins", p. 73). O silêncio habita os sentidos e se posiciona de maneira externa à realização linguística, processando-se dentro da imaginação; o lugar do indizível, que se revela no inconsciente, sendo capaz de preencher diversas lacunas:

> O silêncio se apresenta como o limite da palavra, da representação do mundo, um lugar vazio que se oferece aos sentidos possíveis, às infinitas possibilidades do imaginário para os interlocutores. É no intervalo, no silêncio que algo continua a ressoar, algo fecundo que subjaz o discurso. (MELLO, 2006, p. 2590)
>
> Cañizal nos diz que o silêncio nos revela sentidos viscerais, pois o que verdadeiramente importa nos discursos, nunca figura neles. Há, portanto, uma ausência presente no silêncio, e por trás dele sempre se implícita uma fala, o que equivale a admitir que por trás de um enunciado oral se escondem "frases do silêncio" (2005, p. 15). (PADRÃO, 2009, p.95)[77]

Dessa forma, percebemos que há algo além do discurso expresso nesse silêncio, que, ao ser preenchido pelo próprio leitor, revela sua importância na construção narrativa, na medida em que o faz participar de maneira particular e emotiva, compreendendo a profundidade que essas pequenas anedotas, de maneira tão objetiva, são capazes de alcançar e como elas podem apresentar uma subjetividade intrinsecamente humana. Sendo assim, o silêncio é responsável por trazer à tona sentimentos de empatia e de solidariedade aos leitores, com relação às crianças vitimadas, bem como por suscitar sentimentos de aversão e revolta às situações trágicas que são ocasionadas, muitas vezes, por responsabilidade direta ou indireta dos adultos.

A dualidade estabelecida entre "claro" e "escuro", "quente" e "frio", "som e silêncio" é fundamental para a compreensão do mundo material, já que é através de uma acepção que nos damos conta da existência da outra, contrária. Dessa forma, é possível dizer que ela pode se constituir tanto como pares opostos, quanto como complementares. Do

---

[76] SILÊNCIO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.* Priberam Informática SA, 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/silencio>. Acesso em: 05 out. 2016.

[77] CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O silêncio nos entremeios da cultura e da linguagem. In: BAITELLO, N., CONTRERA, M.; MENEZES, J. (Org.). *Os meios da incomunicação*. São Paulo: Annablume, 2005.

mesmo modo é possível pensar na noção do "bem" e do "mal". O mal pode ser representado através do que fora delegado às sombras e o bem por meio daquilo que seria necessário para a manutenção de um bom convívio social. Contudo, todo o homem pode ser bom e mau, frágil e forte ao mesmo tempo. Segundo alguns conceitos que serão tratados adiante, ao assimilar seu lado negativo, o indivíduo se torna hábil para controlá-lo, enquanto sua negação pode fazer com que o nocivo de sua personalidade se sobreponha ao benigno, resultando em sérios problemas de convívio social. Floriano e Bentinho comportam dentro de si instâncias que eles desconhecem e, por isso, não controlam, precisando lidar com o "duplo", nomeado por Freud de "inconsciente".

Quando o narrador de "O Porão" descreve que a montanha dividia o mundo ao meio, entre o conhecido e o desconhecido, ele estabelece outra relação de contrários e parece evidenciar que, nesse mundo dual, o personagem Floriano tinha a opção de escolher qual dos lados acessar, mas o faz para o "lado de lá, inexplorado, cheio de apelos e acenos" ("O Porão", p. 41). Apresentando-se hiperativo e com atitudes violentas, impaciente e irritado com frequência, temos a impressão de que ele não doma o seu lado negativo. O único momento em que ele se revela calmo é logo após o assassinato do amigo: "mas agora Floriano estava calmo, foi andando devagar" (p. 52), como se o crime lhe tivesse trazido uma espécie de alívio e tranquilidade.

O personagem mente com muita naturalidade. Assim se dá quando explica sobre o cheiro vindo do porão, após o assassinato do gato da casa, e também quando a mãe lhe pergunta sobre o amigo Rudá, que ele havia acabado de matar.

> "O Porão" possui laços de parentesco com *O Estrangeiro* (1942), de Albert Camus. A principal diferença é que esse pequeno Meursault não vai a julgamento. A naturalidade com que diante da mãe desconversa sobre a presença de Rudá choca o leitor. (MASSI, 2014, p. 179)

Uma das características mais significativas presentes em Floriano e também em Bentinho é a indiferença, o que nos remete a um traço bastante incisivo do protagonista de *O Estrangeiro*, Meursault. Por meio dessa indiferença, ele é capaz de viver isolado e sentir-se livre de qualquer culpa, sendo considerado "estrangeiro" justamente por demonstrar aspectos morais fora dos padrões da sociedade. Sob esse aspecto, podemos dizer que tanto Bentinho quanto Floriano também o são, visto não exteriorizarem nenhuma espécie de remorso, nenhum sentimento de culpa ou sofrimento pelos atos que cometem.

O homem absurdo de Camus é repleto de razão e não se prende à devoção divina, pois ele é o centro de sua própria vida. Nas narrativas temos que "Floriano era o centro

do mundo" ("O Porão", p. 41) e que Bentinho era "alheio a tudo" (Três Pares de Patins, p. 69). Essas características relacionam-se com esse homem, para o qual o apego religioso seria uma evasão ao absurdo da existência, capaz de haurir esperanças, o que não é concebível ao homem racional camuniano. A ele resta apenas aproveitar o momento presente e aceitar o seu destino[78]. Além disso, esse conceito de vida torna possível conceber Floriano, intuitivamente, sob à égide do pensamento humanista, que contrariou a corrente teocêntrica defendida com veemência pela igreja católica durante toda a Idade Média. O antropocentrismo não se subjuga à religião, e não nos parece que o menino Floriano seja, de fato, temente a Deus, nem praticante da sua própria religião, pois sua única menção sobre o assunto acontece quando ele diz a Rudá que na cerimônia de Crisma o "bispo dá um tapa na sua cara" ("O Porão", p. 48.), sem qualquer demonstração de envolvimento e sem considerar a importância do ritual com seus significados. De maneira irônica, a passagem parece existir para que se perceba a diferença entre o credo religioso e a repetição aleatória de doutrinas apenas por costume ou tradição.

Sob esse aspecto, nota-se um embate caricatural ao comparar os personagens desta análise aos personagens da análise anterior. Ao finalizar a leitura do conto "Dois Irmãos", no qual os personagens Mauro e Gílson se preparavam para receber o sacramento da Primeira Eucaristia, nos deparamos, no conto seguinte, com o personagem Floriano, que acaba de receber o sacramento da Crisma, mas que, ao contrário de Gílson, não busca qualquer contrição. Tanto ele quanto Bentinho seriam vistos como hereges, adequando-se aos sentidos literal e figurado da palavra: alguém que segue uma doutrina di-

---

[78] Essa comparação específica com a obra do autor francês Albert Camus não pretende indicar que Otto Lara Resende estaria transmitindo nos contos qualquer ideologia pagã, por reproduzir aspectos da filosofia do Absurdo, o que não seria condizente com suas crenças, e sim que, através dela, é possível compreender que ele se utiliza de uma perspectiva diferente daquelas utilizadas nos outros contos dessa coletânea para mais uma vez criticar aspectos doutrinários. Do mesmo modo, "é notório que Camus, apesar de nunca ter assumido sua crença em Deus, nem na Igreja nem em Jesus Cristo, sinaliza através de suas obras a sua marca da tradição judaico-cristã. Morvan Lebesque, um dos comentaristas do pensamento de Camus, quiçá, o mais autêntico, destaca [...] o traço cristão de Camus. Atenção justa faz-se, visivelmente pelos títulos de suas obras: Os Justos, A Queda, O Exílio e o Reino, A Peste, A Devoção da Cruz, Réquiem para uma Freira, Os Possessos, A Mulher Adúltera. Além disso, pode-se, igualmente, verificar os nomes de seus personagens ou de seus títulos de estudo: Martha e Maria d´O Equívoco, Os Filhos de Caim d´O Homem Revoltado, Jean-Baptiste Clamence d´A Queda". LEITE, Lourenço. "Albert Camus, o Epígono do Absurdo". In: *Filosofia e Consciência Social*. Quarteto Editora, Salvador, 2003, p.8-9.

vergente daquela estabelecida pela Igreja e também aquele que sustenta opiniões contrárias às admitidas por um grupo[79], sem se preocupar com as opiniões ou julgamentos alheios.

Em "Três Pares de Patins", não há qualquer referência a sacramentos. Entretanto, percebemos que a atitude praticada por Bentinho é antagônica tanto aos costumes sociais quanto aos religiosos. Bentinho, petulante e insolente, com a sua ousadia, desrespeita a própria irmã e, ainda, a oferece ao amigo de maneira quase tirana, o que explicita a convicção e autoconfiança que possui, em detrimento de qualquer pensamento altruísta ou piedoso. Sua atitude e personalidade o aproximam deste homem antropocêntrico e que vive no absurdo, não conseguindo se inserir num pensamento maniqueísta religioso que o faça se sentir certo ou errado:

> A personagem [...] se perde em sua insignificância e todo o seu esforço para saber qual é a sua culpa resulta em absurdo. O desvelamento da culpa não encontra viabilidade para vir a se manifestar. É como se a injustiça estivesse instalada no próprio Deus, desfazendo-se, em consequência, qualquer critério ou medida que possa aquilatar a injustiça. (BORNHEIM, 2007, p. 90)

Dessa forma Floriano e Bentinho acabam se isolando, à sua maneira, e tentam estabelecer uma relação com o mundo, no qual o vínculo com a existência se dá pelos sentidos. O mundo é apenas exterioridade. Aquém de um pensamento religioso e ainda num contexto em que possam tangenciar a filosofia do "homem absurdo", os personagens sentem "necessidade de ter pressa" ("O Porão", p. 41). O homem absurdo não pode perder tempo, já que o amanhã é sempre incerto; dessa forma, "seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida" (CAMUS, 2008, p. 79):

> [...] engoliu voando o café com pão e manteiga e abalou-se para a rua
> ("O Porão", p. 41)

> – Depressa – e Bentinho escondeu-se entre o muro e um túmulo. [...]
> – Vai – disse Bentinho. – Está escurecendo. [...]
> – Espera sua irmã – disse Francisco, a voz tão alta que o assustou.
> ("Três Pares de Patins", p. 70, 71 e 72).

Floriano, Bentinho e Meursault reduzem o mundo a uma série de experiências sensoriais contidas num banho de mar, no alívio de necessidades orgânicas e fisiológicas, no prazer ou desânimo ocasionado pelo sol e no prazer sexual, em decorrência de uma reali-

---

[79] HEREGE. In: *Dicionário Priberam de Língua Portuguesa.* Priberam Informática SA, 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/herege>. Acesso em: 20 nov. 2016.

zação inconsequente dos impulsos físicos. Por não alimentarem esperanças e sua liberdade estar relacionada a sua existência, vivem intensamente aproveitando as sensações que esse "estar vivo" lhes confere. Assim, possuem uma ligação com a natureza voltada à experimentação dos sentidos. Por essa vertente interpretativa, é possível relacionar a origem do nome Floriano, que significa "flor", com essa ligação que ele estabelece com a terra. Floriano sente prazer em "aliviar-se na horta, estrumá-la, perfumá-la com cheiro de gente, excremento de gente se confundindo com a terra e as folhas, com o cheiro da terra e das hortaliças" ("O Porão", p. 46). A flor, como o adubo, tem o lado bom e o ruim. Contém a insígnia da vida, mas também remete à morte. Metaforicamente, a raiz de Floriano é o mundo. Ele, assim como a flor, possui notório vínculo com a terra, *lócus* este que é mais perto do *Hades*[80] que do Éden, numa compreensão simbólica.

Tanto para Floriano, quanto para Bentinho "era bom pisar os pés dormentes em terra firme" ("Três Pares de Patins", p. 70). A experiência sensorial é predominante sobre a experiência emocional, e nisso resulta a sensação de liberdade que possuem. Os acontecimentos da vida de Meursault, Floriano e Bentinho estão sob um mesmo plano: nenhum tem mais importância do que o outro, o que expressa uma vida sem brilho e composta de experiências ordinárias para eles, mesmo que, para os outros, essas peripécias sejam surpreendentes e inadmissíveis. Isso ocorre porque eles não parecem acreditar no sentido das coisas. Meursault não gosta de domingo, assim como Floriano não gosta de festa. Eles parecem viver sob uma dialética hegeliana sem síntese, que possui afirmação e negação, mas que nunca se supera.

Para Hegel (1999), a realidade humana pode ser compreendida por meio de um sistema lógico pautado na tríade tese, antítese e síntese. Através dessa contradição e superação, o homem seria capaz de alcançar estágios mais elevados da alma e dos seus pensamentos. Quando a síntese não se realiza, o processo passa a ser regido por uma dialética que se torna negativa e que se abre, então, para o culto do mal, para perversões sexuais, e para o cultivo ao crime.

A inserção de Floriano e Bentinho como indivíduos num mundo estéril e desencantador espelha o esvaziamento da existência e os faz viverem isolados num mundo onde não há valores autênticos, cujo sentido se exilou: "Pessoas vinham de nenhuma parte, iam para parte nenhuma" ("O Porão", p. 44). Em "Três Pares de Patins", encontramos a citação

---

[80] Segundo a Mitologia Grega, *Hades* é a terra dos mortos, local onde as almas aguardam o julgamento final.

latina *momento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*, que significa: "Lembra-te, homem, que és pó e em pó te tornarás"[81]. Exposta na entrada do cemitério, a frase, que é utilizada em cerimônias religiosas realizadas na quarta-feira de cinzas, quando deslocada do seu contexto, pode ser relacionada à vulnerabilidade da vida e à fragilidade humana, que põe novamente em questão o sentido da vida.

Se, por um lado, esses personagens de Otto Lara Resende apresentam vertentes coerentes ao homem absurdo de Camus, agindo impetuosamente e fazendo o que tem vontade, mesmo que essa vontade implique em ferir o outro, por outro lado, eles mentem ou omitem. E, sobre esse aspecto, enquanto "Meursault se recusa a jogar o jogo da sociedade" (BINDA, 2013, p. 121), Floriano e Bentinho o fazem, seja por mentiras, seja por omissão. "É o que nós sempre fazemos, para simplificar a vida. Meursault, contrariamente às aparências, não pretende simplificar a vida" (GRENIER, apud SILVA, 1994, p. 173)[82]. Para Meursault, mentir seria contribuir para que a mentira do mundo se perpetue. No entanto, Floriano e Bentinho aderem aos valores estabelecidos, não porque os consideram válidos, mas simplesmente porque foram estabelecidos, agindo num conformismo que justifica a violência por eles praticada.

Segundo Camus, "continuamos fazendo os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume" (CAMUS, 2008, p. 19). A palavra "costume" se refere a comportamentos e não a valores, o que significa dizer que algumas atitudes são seguidas não por serem consideradas corretas e éticas, mas apenas por receio de sanções sociais:

> [...] a mentira cria para a consciência da criança um problema muito mais grave e mais inoportuno que o desajeitamento ou mesmo que os atos anormais [...]. Isso se deve ao fato de que a tendência à mentira é uma tendência natural, cuja espontaneidade e generalidade mostram quanto ela faz parte do pensamento egocêntrico da criança. O problema da mentira, na criança, é então o problema do encontro das atitudes egocêntricas com a coação moral do adulto. (PIAGET, 1994, p. 114)

Sem a preocupação dos personagens em seguir os "bons costumes", torna-se interessante a tentativa de apurar como se dá o desenvolvimento moral nas crianças. Segundo Piaget, esse desenvolvimento aconteceria em três etapas: a primeira, chamada pelo autor de "anomia", caracteriza o momento de negação das normas e regras, que até então não têm nenhum significado para elas, já que não entendem ainda os conceitos e valores; a

---

[81] *Dicionário de Latim Online.* 7Graus, 2007-2017. Disponível em: <http://www.dicionariodelatim.com.br/memento-homo-quia-pulvis-es-et-in-pulverem-reverteris/>. Acesso em: 05 out. 2016.
[82] GRENIER, Roger. *A Camus, Soleil et Ombre*. col. Folio, Ed. Gallimard, Paris, 1987, pp. 105-106.

segunda, chamada de "heteronomia", dá-se no momento em que "o adulto exerce um controle externo sobre o juízo moral da criança" (LIMA, 2004, p. 14), quando as crianças as reconhecem, mas não compreendem de onde elas vêm, por isso não se importam muito em segui-las e facilmente as transgridem; por fim, no terceiro estágio, "à medida que uma série de condições psicológicas se estabelece, como a capacidade de raciocínio lógico e reversível, é chegada a moral autônoma"[83], compreendida por volta dos onze anos de idade, quando as crianças passam a entender como as regras são construídas, o que lhes dá condições para negociá-las, bem como para criar novas regras. Essa última fase tenderia, então, a prevalecer. No entanto, "se abandonados à heteronomia, ao egocentrismo, os indivíduos jamais chegam à autonomia e a uma consciência de seu papel na moral do seu grupo"[84]. Para não estagnar na segunda fase, é necessário que haja uma boa interação e compreensão do "outro", que se obtém, sobretudo, por meio da aceitação de diferentes interesses e pontos de vista:

> O ponto de vista egocêntrico do indivíduo não considera os interesses dos outros, nem reconhece que sejam diferentes dos seus, não relacionando os dois pontos de vista. Considera os fatos pelas suas consequências, e não por suas intenções. Evita romper as normas, não por reconhecê-las, mas para evitar ser castigado.[85]

As ações de Floriano e Bentinho conferem sinais de que ambos ficaram detidos na segunda fase desse desenvolvimento moral. "A primeira questão está naturalmente ligada ao problema da responsabilidade objetiva e do realismo moral. Trata-se com efeito, de saber se a criança compreendeu que mentir é trair consciente e intencionalmente a verdade" (PIAGET, 1994, p. 114). Presas à heteronomia, na consciência dessas crianças dos contos não se situam os atos transgressivos que podem prejudicar o "outro", apenas o desvio de regras, pelo qual elas podem ser julgadas e punidas, e "[...] habitualmente se permitem fazer qualquer coisa má que lhes prometa prazer, enquanto se sentem seguras de que a autoridade nada saberá a respeito, ou não poderá culpá-las por isso; só têm medo de serem descobertas" (FREUD, 1974, p. 78). Por isso, mentem e omitem sem esboçar qualquer reação de arrependimento, já que não possuem internalizado o aspecto moral que sintetiza o dano sofrido pelo outro:

> – Tinha um gambá morto no porão – explicou ele, e ninguém mais tocou no assunto. ("O Porão", p. 50)

> – Chame Rudá também, pus o café para vocês dois – disse a mãe.
> – Rudá não está comigo, não – disse Floriano. ("O Porão", p. 52-53)

---

[83] Ibidem, p. 15
[84] Loc. cit.
[85] Ibidem, p. 16

> – Onde está Dé? – perguntou o pai.
> – Evem aí – disse Bentinho, fungando. ("Três Pares de Patins", p. 73)

"Centrada em si mesma, ela [a criança] não consegue colocar-se no lugar dos outros e, por isso, também não consegue estabelecer uma relação de cooperação e de solidariedade, condição necessária para passar à moral autônoma" (FÁVERO, 2005, p. 24). Considerando esses aspectos, todas as regras impostas pela igreja católica, bem como a convivência num ambiente familiar opressor que também está presente nos outros contos, são meios favoráveis para a permanência dos indivíduos na fase da heteronomia, pois o desenvolvimento precisa de divergência de ideias para abrir-se à reflexão e alcançar a superação do nível psíquico. Nestes dois contos em análise, temos o que poderia ser compreendido como um reflexo opressor que se encaminha para um comportamento distinto do que vemos nos outros contos, porém coerente se pensarmos nas reações de diferentes seres recebendo estímulos e formações semelhantes; cada ser reage de forma distinta, de acordo com o modo que assimila e vive sua realidade peculiar.

Essa análise nos leva a crer que na formação de Floriano e Bentinho não houve confiança suficiente nos adultos que os cercam e que suas relações com o meio foram falhas, centradas muito mais em aspectos coercitivos, que reflexivos. "A coação pode levar a uma falta de compromisso com o coletivo, pois, caso não se confie na autoridade e esta não esteja presente para punir, tudo se pode fazer desde que ninguém saiba".[86]

No conto "Três Pares de Patins", a apatia apresentada pelos adultos demonstra que há uma atitude negligente com relação ao que ocorre com os filhos. Na frase: "Débora abriu a porta e, lá dentro, ouviu a voz de Bentinho entre vozes adultas, indiferentes" ("Três Pares de Patins", p. 73), não se pode afirmar "a que" essas vozes adultas são indiferentes, mas pode-se supor que o adjetivo, realçado por ser apresentado de maneira isolada, no final da frase, induz o leitor a pensar que a indiferença é uma atitude constante dos adultos perante às crianças, e da qual o autor não gostaria que passasse despercebida pelos leitores. Do mesmo modo, no conto "O Porão", a mãe de Floriano não percebe nada anormal no comportamento do filho e sequer tem conhecimento sobre o local onde o menino guarda todos os seus segredos.

Os pais aparecem brevemente nos contos. Não sabemos sequer seus nomes. No conto "O Porão", a informação de que Floriano não tem pai aparece sem maiores explica-

---

[86] Ibidem, p. 28

ções, porém numa ocorrência em que se torna possível constatar que se trata de uma ausência significativa e, de certa forma, perturbadora para ele, mesmo que inconsciente: "- Papai disse que vai me dar uma serra de fazer roda – disse Rudá, mas Floriano fingiu não ouvir. Ele não tinha pai, jamais ganharia uma serra de fazer roda" ("O Porão", p. 45).

Essa ausência paterna faz retomar a ideia de rivalidade que fora mencionada entre Bentinho e Francisco no conto "Três Pares de Patins", agora com relação a Floriano e Rudá, denotando a influência de uma cultura patriarcal que torna a competitividade masculina como inerente. O primeiro aspecto que demarca esse embate é o fato de um deles ter pai e o outro não. Essa orfandade parece fazer de Floriano um menino que deseja matar qualquer possibilidade de ternura dentro de si, e que, de certa forma, exprime seu ímpeto em ser o homem da casa. Mais uma vez, temos a masculinidade emblemática como símbolo de poder e que deve ser apresentada por meio de brutalidade, agressividade e crueldade.

Rudá fundamenta a personalidade de Floriano realçando características opostas a ele. Além de ter um pai, o menino anda bem arrumado, com suspensórios e alparcatas, enquanto Floriano anda descalço e apresenta-se desalinhado. Notamos o desconcerto de Floriano por não conseguir arrumar a própria bicicleta: "Bicicleta, carrinho de pau, brinquedos mecânicos, papagaios - tudo o desafiava, os objetos eram inertes, hostis" ("O Porão", p. 43), ao passo que para Rudá parece algo bastante simples, já que demonstra possuir essas habilidades manuais: "Consertei o pneu da bicicleta." (p. 45).

Ao analisarmos o nome Rudá, de origem tupi, deparamo-nos com o significado: "divindade do amor"[87]. Relacionando o nome ao personagem, é possível inferir que o menino presume atributos antagônicos aos de Floriano e, talvez por isso, transfigura-se em seu oponente. Ele configura um lado masculino mais frágil e sensível, evidenciado, sobretudo no desfecho, numa cena que é bastante sensualizada e que destaca a natureza contrastante entre eles, numa coexistência entre o medo, de Rudá, e o desejo, de Floriano.

A mãe de Floriano, por um lado é delineada como cuidadosa, por preparar a Floriano uma festa de aniversário e também "uma batelada de biscoitos, quentes, perfumados", por outro lado, ela não repara no filho e por duas vezes temos a citação de que ela se dirige a ele sem sequer olhá-lo:

> – o café está na mesa, Floriano – disse a mãe sem olhá-lo. [...]
> – o café está na mesa há tanto tempo, meu filho – disse ela sem olhá-lo.
> ("O Porão", p. 52)

---

[87] MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem*. 3. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1935 [1876], p. 157.

Mesmo no momento em que a mãe se volta assustada para Floriano, após o menino dizer que não estava com o amigo Rudá, ela não nota que suas mãos estavam sujas de sangue. Certa vez, ela havia lhe tomado um canivete dizendo que era perigoso, mas não se deu conta que ele o havia pego de volta. Do mesmo modo, em "Três Pares de Patins", os pais aparecem no final do conto, como as vozes adultas "indiferentes", tratadas anteriormente, na qual a mãe parece se posicionar exatamente da mesma maneira que a mãe de Floriano, apenas indicando que a comida está posta, sem reparar nas crianças. O pai surge neste momento, perguntando sobre Débora e aceitando a resposta do filho, sem questioná-lo. Essa fragilização da figura materna e o esvaziamento da figura paterna podem propiciar inúmeros problemas de ordem emocional e psicológica, resultando na criminalidade e na sexualidade precoce que vemos nos contos. Segundo Freud, em *O Mal-Estar na Civilização* (1974, p. 47), não se pode "pensar em nenhuma necessidade da infância tão intensa quanto a da proteção de um pai".

Francisco, embora tenha uma conduta transgressora, não parece se identificar com os personagens acima, presos ao estágio heteronômico de desenvolvimento moral. Primeiramente, notamos sua preocupação com os pais, através da narração onisciente que traz o fluxo de consciência do personagem divagando sobre a falta que poderia fazer aos pais, caso se atrasasse para o jantar, o que poderia, inclusive, fazer com que fossem buscá-lo ("Três Pares de Patins", p. 71). Mais adiante, ele pergunta a Debora: " - Sua mãe zanga? " (p. 72), demonstrando uma inquietação por imaginar que sua própria mãe se zangaria, caso estivesse no lugar da mãe de Débora. Ela não lhe responde, omissão que pode confirmar a hipótese estabelecida acima, de sua mãe não se importar com o fato de ela chegar tarde e também de não perceber os abusos que sofria do próprio irmão.

Não temos maiores informações sobre os pais de Francisco. No entanto, é possível perceber que não se sente bem por ter participado e cooperado com Bentinho com relação ao abuso de Débora. Mostra-se arrependido e sente-se humilhado: "enxugou seu rosto molhado de lágrimas na fralda da camisa" (p. 73). Cedendo à pressão do amigo, torna-se também uma vítima dessa disputa social que o colocou em xeque, fazendo-o agir perversamente com Débora, menina essa pela qual demonstra possuir ternos sentimentos. A violência, neste caso, além de ter sido fatídica com relação à menina, também recai intensamente sobre Francisco, que além de passar por medroso e fraco, perdendo a disputa que o configuraria como homem, faz com que renuncie uma iniciação sexual com a menina de

quem gosta e deseja. Ele se transforma em cúmplice e criminoso, sem que tenha uma compreensão real dos aspectos que o motivaram, sentindo muito pesar pelo o ocorrido. Com remorso e medo, sua grande aflição é metaforizada através do sino que lhe persegue.

Francisco é um nome que se repete no último conto do livro, "O Moinho". Nele, o protagonista apelidado de Chico tem o seu nome completo pronunciado apenas uma vez, diferente do que ocorre no conto aqui analisado, em que nenhuma alcunha é atribuída ao amigo de Bentinho e Débora. Ainda assim, uma analogia com o personagem do último conto pode ser feita, já que ambos tomam atitudes semelhantes, quando abandonam seus pertences no meio do caminho motivados pelo desespero: Chico de "O Moinho" deixa suas coisas na casa em que havia pernoitado durante a fuga e nem pensa em voltar; Francisco de "Três Pares de Patins" deixa cair seus patins e não volta para apanhá-los (p. 73).

No final do conto, ao entrar em casa, Francisco limpa "com insistência os pés no capacho, como se chegasse da chuva" ("Três Pares de Patins", p. 73). A atitude de limpar os pés pode nos direcionar a uma leitura simbólica de conotação religiosa: na entrada do cemitério há a citação de uma frase latina profetizada na quarta-feira de cinzas; no fim do conto, essa atitude de limpar os pés remonta a um ritual ocorrido na última ceia de Cristo, no qual ele lavou os pés dos discípulos. O ritual é repetido, pelos católicos, justamente na quinta-feira santa. Essa sequência temporal nos posicionaria, então, alegoricamente, ao período que compreende a quarta-feira de cinzas, momento que sucede ao carnaval, e os quarenta dias que antecedem uma data muito importante para o cristianismo, a Páscoa. Esses indícios temporais situam a narrativa entre um momento de contravenções e penitências. O primeiro seria o carnaval, situação de permissividade e libertinagem, no qual as subversões são supostamente permitidas; o segundo seria a Quaresma, momento em que é possível situar as atitudes de arrependimento expressas por Francisco.

Numa outra apreciação, poderíamos relacionar a ação de Francisco limpando os pés com as seguintes passagens:

> Se forem dignos, desça sobre eles vossa paz; se não forem dignos, retorne para vós a paz. Se alguém não vos receber ou não ouvir vossas palavras, sacudi a poeira dos vossos pés ao sairdes daquela casa ou daquela cidade. Eu vos garanto que no dia do juízo a terra de Sodoma e Gomorra será tratada com menos rigor do que aquela cidade. (BÍBLIA, Mateus, 10, 13-15)[88]

> E lhes dizia: "[...] Se em algum lugar não vos receberem nem vos escutarem, ao sairdes de lá, sacudi a poeira dos pés em testemunho contra eles." (BÍBLIA, Marcos, 6, 11)[89]

---

[88] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 666.
[89] Ibidem, p. 686

Nelas, vemos uma manifestação de discordância, que parece ser bastante contundente com o ocorrido ao personagem. De maneira insistente, ele limpa os pés como quem almeja limpar as sujeiras que presenciou e, até mesmo, que praticou. Já numa correspondência com as passagens abaixo, é possível aferir a atitude de Francisco como conivente à prática de uma maldade consciente e adequada ao pensamento popular: "diga-me com quem andas e lhe direi quem és":

> Porque seus pés correm para o mal e apressam-se a derramar sangue. (BÍBLIA, Provérbios, 1, 16)[90]
>
> Seus pés descem para a morte, e seus passos levam para o túmulo. Em vez de olhar bem o caminho da vida, suas trilhas se perdem, sem que se dê conta. (BÍBLIA, Provérbios, 5, 5)[91]
>
> Seus pés correm para o mal e se apressam em derramar sangue inocente. Eles maquinam projetos criminosos; por onde passam, deixam devastação e ruína. Não conhecem o caminho da paz, não existe o direito nas suas trilhas; enveredam por pistas tortuosas: quem seguir por elas não conhecerá a paz. (BÍBLIA, Isaías 59, 7-8)[92]

É possível perceber que os pés em "Três Pares de Patins" denotam algo bastante expressivo, a começar pelo próprio título do conto, que nomeia o calçado utilizado pelos personagens. Além das menções feitas aos pés de Débora, discorridas anteriormente, e à simbologia existente na ação de Francisco de limpar os pés, que acaba de ser citada, temos ainda outras alusões aos pés. De maneira digressiva, no momento em que os três personagens tiram os patins, o narrador prossegue dizendo: "Era bom pisar com os pés dormentes em terra firme. Como se tivessem vindo de águas revoltas, em movimento" (p. 70). A passagem, permeada pelo discurso indireto livre, acompanhada por uma onisciência seletiva múltipla, não nos permite captar a qual personagem ela se refere, nem se a sensação pode ser tocante a mais de um deles ou a todos.

É possível depreender também, que os pés possuem uma conotação erótica neste conto, haja vista a referência aos pés ser feita muitas vezes envolvendo Francisco e Débora, personagens entre os quais ocorre, além do contato sexual, um aparente envolvimento emocional:

> Francisco [...] ajudou-a a galgar a primeira etapa, mãos nos seus pés. (p. 70)
>
> Francisco aproximou-se da menina, tocou-lhe os pés que as alpercatas mal escondiam. (p. 71)
>
> Francisco ajoelhou-se aos pés de Débora[...] (p. 71)

---

[90] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 440
[91] Ibidem, p. 442
[92] Ibidem, p. 531.

> [Francisco] limpou com insistência os pés no capacho. (p. 73)

Do mesmo modo, no conto "O Porão", é possível citar algumas passagens nas quais os pés são mencionados:

> Floriano tropeçou numa ponta de pedra, agarrou o dedão do pé com as duas mãos, veio andando a passos cautelosos até a entrada do porão. ("O Porão", p. 43)
>
> Apertou o dedão do pé atingido pelo tropicão. (p. 44)
>
> Floriano, descalço, sentia na sola dos pés as pedras do patiozinho que ia dar na cozinha (p. 52)

Nos dois primeiros trechos, temos a descrição de pés feridos. O problema de Floriano com os pés, numa primeira leitura dos trechos mencionados, pode sugerir, de maneira figurada, certa incerteza do personagem com relação às suas ações, propondo uma falta de esclarecimento na condução de sua vida. No último excerto, logo após o assassinato de Rudá, tem-se a alusão ao incômodo que o menino Floriano poderia ainda sentir devido às consequências do ato que fora por ele praticado, já que as pedras podem ser indicadoras de dificuldades e obstáculos. Segundo Correa (2016), a pedra pode ser interpretada como símbolo do obstáculo e do cansaço existencial. Há, também, quem a interprete como uma experiência inesquecível, algo como um grito contido na garganta. Dentre a polissemia assumida por esse termo na literatura, estão os conceitos de insensibilidade, sofrimento, morte e perenidade, sendo o último, ainda, propiciador de uma conexão com o tempo no nível simbólico, o que nos permite fazer uma irônica alusão relacionando-o à efemeridade da vida. Além dele, todos os outros conceitos citados acima podem ser associados ao contexto dos acontecimentos que finalizam o conto.

Essas recorrências dos pés nos contos aludem também à tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, onde há toda uma simbologia em torno dos membros:

> [...] Édipo é aquele que tinha seu destino inscrito não num céu estrelado representado em uma cúpula sob sua cabeça, mas ele o tinha fixado aos seus pés, preso a seus passos, preso a esse solo e a esse caminho que ia de Tebas a Corinto, e de Corinto a Tebas. Era nos seus pés, era sob os seus pés que ele tinha seu destino, um destino que seguramente ninguém conhecia, nem ele, nem nenhum de seus súditos; um destino que o conduziu ao seu declínio. (FOUCAULT apud MARIOTTI, 2013, p. 10-11).[93]

Segundo Quinet (2015, p. 109), o nome de Édipo carrega consigo três traduções possíveis: "pé inchado", "eu sei do pé" e "eu sei onde". Ao analisar a simbologia dos pés que aparece na trama, é possível conceber que esses significados propostos por Quinet

---

[93] FOUCAULT, M. *Do governo dos vivos* - Curso no Collège de France. 1979- 1980. São Paulo: Centro de Cultura Social, 2009, p. 6.

representam uma espécie de "saber não sabido" que faz com que ele carregue nos pés "o real – mistério do inconsciente".

Édipo, por ordem dos pais, tem os pés furados e pendurados numa árvore quando ainda bebê; quando adulto, ele decifra o enigma da esfinge, cuja incógnita, não aleatoriamente, relaciona-se aos pés: "Qual é o animal, que possuindo voz, anda, pela manhã, em quatro pés, ao meio-dia, com dois e, à tarde, com três? " (RODRÍGUEZ, 2009, p. 105). Segundo Rodríguez, o enigma da esfinge é prodigioso por nomear "um relato para a espécie humana: a infância, a idade adulta e a velhice. Unindo as três idades, um elemento comum: os pés"[94]. A resposta do enigma ressalta a diferença entre o animal e o homem, que se dá, sobretudo, através da "linguagem". A princípio, menciona o homem que quando criança engatinha, utilizando, assim, quatro pés; a posteriori, trata da evolução humana que o permitiu que andasse sob dois pés na maturidade; os três pés fariam alusão à velhice, na qual seria preciso o auxílio de uma muleta para o caminhar. Além de aludir ao homem genericamente, a esfinge traz o próprio Édipo para o Enigma:

> ao dispor todas as etapas na mesma linha do tempo e todas no tempo presente, ela está se referindo ao próprio Édipo, que misturou os tempos da existência: como bípede adulto (*dipon)* ele "semeou" sua esposa-mãe, tornou-se igual a seu velho pai (*tripon*, com três pés) e virou irmão de seus filhos pequenos (*tetrapon*, de quatro pés). Ele é aquele que, tendo um só nome, misturou as idades do homem e fez o presente se igualar ao passado e ao futuro - como o tempo do Inconsciente. (QUINET, 2015, p. 104)

A última etapa, que se refere aos três pés, por suposto, pode ser também relacionada à triangulação edipiana (mãe, pai e filho), que gerou a teoria desenvolvida por Freud chamada de complexo de Édipo. A tragédia de Sófocles é traumática, uma vez que evoca os desejos incestuosos que geralmente habitam apenas o inconsciente. Ao resolver o enigma proposto pela esfinge, Édipo decifra sua própria espécie e a mimetiza no "desejo mais proibido da humanidade" (RODRÍGUEZ, 2009, p. 108).

Segundo Freud, "a primeira escolha objetal de um ser humano é regularmente incestuosa, dirigida [...] à sua mãe e à sua irmã; e necessita das mais severas proibições para impedir que essa tendência infantil persistente se realize" (1996, p. 338). O complexo discorre sobre essa atração comum na infância, embora possa se repetir em outros momentos da vida, cuja superação constitui a base da estrutura psíquica do indivíduo. A proibição de que a tendência se realize é obtida através da transformação do sentimento hostil que o menino sente pelo pai, que é o principal impedimento da relação com a mãe, e pela sua

---

[94] Ibidem, p. 107.

identificação com ele, alcançada por medo da castração e da internalização da chamada "lei do pai". A referida lei desperta na criança a noção de limite, aceitando que não pode possuir a mãe ou irmã, e desenvolve a noção do cumprimento de regras que devem ser respeitadas para o bom convívio social.

Por meio de uma investigação psicanalítica, designamos aos pés significados eróticos, por constituírem uma simbologia fálica ligada a esse processo de triangulação e castração. No conto de Otto Lara Resende, o incesto se efetua, e a relação com os pés parece ser evidenciada pela personagem alvo desse amor objetal, Débora, e pelo personagem que reconhece a mácula do acontecimento e sente-se perturbado por ele, Francisco. Bentinho, que seria o detentor do complexo, não passa pela *anagnoris*, capaz de provocar a *kathársis* ocasionada pelo texto grego: "Se as tragédias gregas são civilizatórias é por tratarem sem pudor de forma artística daquilo que mais rejeitamos nos outros e em nós mesmos. É preciso, em todos os sentidos, olhar para os pés, ouvir os pés e pensar com os pés (QUINET, 2015, p. 12). A referência de Quinet sobre "pensar com os pés" relaciona-se a um discurso lacaniano que se refere a um pensar que não é puramente intelectual, mas que se realiza em ações. Esse pensar nunca deveria ser "guiado pela paixão da ignorância, e sim pelo desejo do saber"[95], para que não ocorresse o que ocorreu com o próprio Édipo, diante do enigma da esfinge, que decifrou o homem, mas não decifrou a si mesmo, permanecendo na ignorância de algo que carregava em seu próprio corpo. Édipo sente a tragédia quando reconhece que toda a profecia se concretizou. Débora e Francisco também a sentem, diferentemente de Bentinho e Floriano.

Do complexo de Édipo comum, passamos a pensar no complexo de Édipo invertido, voltando-nos a Floriano e Rudá. A forte relação existente entre meninos no conto "O Porão" é tão intensa quanto a competição masculina existente em "Três Pares de Patins". Em ambos os contos, a sexualidade aparece de maneira bastante perversa.

É possível perceber o erotismo evidente na cena que antecede ao assassinato de Rudá, quando os meninos se encontram na parte mais obscura do porão:

> Sentiu a mão de Floriano no seu ombro, depois no peito, correndo em cima das costelas. Talvez tremesse.
> – Pára com isso – disse Rudá.
> – Magricela – soprou-lhe Floriano quase ao ouvido.
> – Estou com vontade de urinar – disse Rudá, apertando as pernas uma contra a outra.
> – Fecha os olhos – disse Floriano.
> – Para quê? – perguntou Rudá, com voz de sono.

[95] Ibidem, p. 175

> – Para um segredo – disse Floriano. – Você não conta a ninguém?
> – Não – disse Rudá, de olhos fechados, entregue.
> ("Três Pares de Patins", p. 51)

No complexo de Édipo invertido, Freud argumenta que "não há um só neurótico que não tenha tendências homossexuais e que certos sintomas são a manifestação dessa 'inversão latente'". (FREUD apud QUINET, 2015, p. 22)[96]. Considerando o fato de o pai ser aquele que interdita júri-moralmente o sujeito em suas fantasias e desejos através da autoridade, pensamos numa interdição que não se realiza para o personagem Floriano, devido à ausência paterna já mencionada. Sem demora, pensando nas experiências libidinais de Bentinho, temos que, mesmo sob a presença do pai, a interdição também não acontece:

> A psicanálise nos ensinou que a primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: a mãe e a irmã. [...] à medida que cresce, ele se liberta dessa atração incestuosa. Um neurótico, por outro lado, apresenta invariavelmente um certo grau de infantilismo psíquico; ou falhou em libertar-se das condições psicossexuais que predominavam em sua infância ou a elas retornou; duas possibilidades que podem ser resumidas como inibição e regressão no desenvolvimento. (FREUD, 1999, p. 27)

> *Identificar-se com* e *libertar-se de* é um paradoxo recorrente ao cordão umbilical materno ligado à resolução do Complexo de Édipo, à medida que ele surge nos contos e mitos de todo o tipo. Há uma questão fundamental para todo o desenvolvimento humano individual: cada indivíduo deve negociar o laço biológico para obter seu próprio *ser, e então ir além dele*, para dimensões maiores de consciência. (MOURA, 2013, p. 77 e 78)

A não superação do complexo, bem como da fase heteronômica em que parecem estar presos Floriano e Bentinho, pode culminar no fenômeno da perversão. Dessa forma, "Eros transpõe o reino de Tânatos" (MASSI, 2014, p. 169) no conto "Três Pares de Patins" e Tânatos transpõe o reino de Eros no conto "O Porão". Segundo Freud, em "Além do Princípio do Prazer" (2006a), Eros e Tânatos são dois impulsos psíquicos opostos: o primeiro seria a pulsão de vida, representando sexualidade e visando conexões, enquanto o segundo seria a pulsão de morte, representando a agressividade e visando destruição.

Floriano e Bentinho exibem-se clinicamente perversos e possuem traços de psicopatia, uma anomalia psíquica que altera a conduta social. No conto, é possível relacionar às personagens onze características muito comuns encontradas em pessoas que possuem esse distúrbio. São elas: "necessidade de estimulação ou tendência ao tédio; mentira patológica; falta de remorso e de sentimento de culpa; afetos pouco profundos; insensibili-

---

[96] FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise.* ESB, vol. 15, p. 313.

dade ou falta de empatia; falta de controle comportamental; impulsividade; irresponsabilidade; delinquência juvenil; versatilidade criminal; comportamento sexual promíscuo."[97] A psicopatia costuma estar associada a três fatores: disfunções cerebrais ou traumas neurológicos, predisposição genética e traumas na infância como abuso emocional, sexual, físico, negligência, violência, conflitos, separação dos pais, entre outros.

Lacan faz uma análise da palavra "perversão" conceituando-a sobre a tradução francesa da palavra que nos remete a *père version*, "versões do pai" e *père-vers*, "pai-rumo" (QUINET, 2015, p. 52). Desse modo, a perversão poderia ser concebida como uma das respostas da relação inconsciente que esse sujeito estabelece com o pai,[98] relação essa que podemos notar problemática ou lapsa nos contos analisados. Devido à "complacência exagerada do pai - abandono, ausência -, esvaziando a potência simbólica da metáfora paterna", os personagens sucumbem ao trauma.[99] Sendo assim, a perversão seria, então, estruturada pela falta de uma figura paterna consolidada que conduzisse as crianças à castração à qual se refere a "lei do pai", atuando significativamente na formação psíquica das mesmas.

As narrativas exibem, da primeira infância até a adolescência, a inclusão de crianças na sociedade ante uma aparente desestruturação familiar, que resulta numa formação psíquica dissoluta. "O 'mal' como elemento perverso entra no momento vital e dramático, pois, enquanto damos novos passos, estamos mais vulneráveis a ele..." (MOURA, 2013, p. 78). A maldade que reproduz essa personalidade perversa havia sido mencionada no romance *O Braço Direito*, do próprio Otto Lara Resende, no qual o narrador personagem faz referência à história do conto "O Porão", tecendo o seguinte comentário:

> [...] esses moleques têm fel no coração [...]. Responsabilizando a vida pelo que são, tomam o partido da morte. Mesmo entre eles as alianças se fazem sem amizade, na base de um ódio que se volta contra cada um e contra todos. Nenhum deles sabe o que é o próximo, porque só conhece o inimigo. Hoje entendo a história de dois meninos que se enfurnaram no porão de uma casa e um matou o outro a frio com um canivete. Catacumba do Diabo, o porão é a boca do Inferno. Longe do sol e da luz, o manto da treva se tece fio a fio pelo Mal. (RESENDE, 1994b, p. 180)

Como manifestação do instinto destrutivo, pensados sob a pulsão de morte, temos o conceito de sadismo bastante estudado e aprimorado por Freud ao longo de suas análi-

---

[97] MORANA, Hilda C. P.; STONE, Michael H.; ABDALLA-FILHO, Elias. Transtornos de personalidade, psicopatia e serial killers. In: *Revista Brasileira de Psiquiatria*. São Paulo, v. 28, supl. 2, p. 74-79, out. 2006.
[98] CHAVES, Messias Eustáquio. "Père-version" Perversão, perversões… "Père-version", pères-versions... Versões do pai[1]. In: *Reverso*. Belo Horizonte, ano 26, n. 51, p. 91-96, ago. 2004.
[99] Loc. cit.

ses. Floriano apresenta atitudes sádicas durante todo o conto, quando analisamos seu tratamento violento com relação aos animais, e finaliza com a maior das manifestações sádicas, se é possível estabelecer graus de maldade entre as atitudes, numa cena inicialmente erótica que culmina no trágico assassinato do amigo:

> É no sadismo – onde o instinto de morte deforma o objetivo erótico em seu próprio sentido, embora, ao mesmo tempo, satisfaça integralmente o impulso erótico – que conseguimos obter a mais clara compreensão interna (insight) de sua natureza e de sua relação com Eros. (FREUD, 1974, p. 34)

A crueldade e a satisfação em seu maltrato com os animais são notórias nas passagens relacionadas abaixo, nas quais é possível perceber uma tendência instintiva e impulsiva com demonstração de prazer no sofrimento provocado por ele:

> [...] agarrou um ovo carregado de piolhos, olhou-o contra a luz, cheirou-o, atirou-o, num movimento inesperado, contra o muro. [...] encantoou duas galinhas, [...] pegou uma delas, atirou-a para o ar com violência. ("O Porão", p. 42)
>
> O menino já tinha na mão um caco de garrafa, atirou-o certeiro no lombo do Cachorro [...]. (p. 42)
>
> Floriano, com um pau de fósforo, espremia um tatuzinho no chão. (p. 45)
>
> – por um triz que eu não chumbava o tico-tico – disse Floriano, excitado. (p. 46)
>
> Pela vigia, costumavam entrar os gatos vadios da vizinhança. Uma gata lá depositou os seus filhotes, Floriano descobriu-os e matou-os, um a um, atirando-os contra a parede. (p. 49)
>
> [...] vibrou-lhe uma violenta pancada na cabeça [...]. Floriano continuou as pauladas [em Veludo], com fúria, com prazer. (p. 49)

A cena da morte do gato da casa, Veludo, é narrada num momento de digressão narrativa que mais parece resumir um conto de Otto Lara Resende presente em outra coletânea: "Gato gato gato". São variadas as conexões existentes entre ele e "O Porão". Abaixo há a sinalização de algumas delas:

> O menino ia erguer-se [...] respirar o hálito fresco do porão. ("Gato gato gato", p. 35)
> [...] o porão se encolhia, deixava de respirar o seu hálito frio. ("O Porão", p. 43)
> *
> [...] o muro, a divisa, o limite. ("Gato gato gato", p. 35)
> [...] a montanha [...] limitava a cidade, dividia o mundo [...] ("O Porão", p. 41)
> *
> Só então percebeu que lhe escorria do joelho esfolado um filete de sangue. ("Gato gato gato", p. 38)
> [...] descobriu, no tornozelo, um pequeno ferimento ressequido, começou a esgravatá-lo até apontar um filete de sangue. ("O Porão", p. 44)
> *
> À passagem do menino, uma galinha sacudiu no ar parado a sua algazarra histérica. ("Gato gato gato", p. 38)
> Todas as galinhas entraram a cacarejar, em algazarra de medo. Floriano [...] pegou uma delas, [...] atirou-a para o ar com violência. ("O Porão", p. 42)
> *

> Os sete fôlegos do gato vencidos pela brutal desarmonia da morte. A cabeça de súbito esmigalhada, suja de sangue e tijolo. As presas inúteis, à mostra na boca entreaberta. ("Gato gato gato", p. 39)
> Veludo custou a morrer, diziam que o gato tem sete fôlegos, e tem. Morto, sua boca se arreganhava, com as presas à mostra, numa crispação quase humana de raiva. ("O Porão", p. 49-50)
> *
> Gato a esquecer, talvez a enterrar. A apodrecer. ("Gato gato gato", p. 39)
> Floriano cavou um buraco no chão e enterrou o gato, que ainda estremecia na hora de ser dado à sepultura. Com o tempo, um cheiro insuportável surgiu pela casa... ("O Porão", p. 50)
> *
> Afastou o tijolo da coluna e enfiou a mão: bolas de gude, o canivete roubado, dois caramujos com as lesmas salgadas da véspera. ("Gato gato gato", p. 38)
> Floriano escondia ali todos os seus segredos, tudo que desejava pôr fora do alcance dos mais velhos. [...] Floriano abriu o canivete, ergueu-o diante dos olhos, a lâmina fria reluziu. ("O Porão", p. 49 e 51)
> *
> O tiro ao alvo sem alvo. A pedrada sem o gato. Como um soco no ar: a violência que não conclui, que se perde no vácuo. ("Gato gato gato", p. 37)
> Na sarjeta, havia muitas pedras. Fez pontaria no poste em frente, atirou uma, errou: outra, acertou, o eco metálico morreu dentro do ar, imóvel. ("O Porão", p. 44)
> *
> Na imensa prisão de céu azul, flutuam distantes as manchas pretas dos urubus. ("Gato gato gato", p. 38)
> Teve vontade de subir no pé de cambucá, tão fácil, mas desistiu, ficou olhando dois urubus em cima do telhado. ("O Porão", p. 47)

Os gatos presentes no conto "Gato gato gato", com exceção de um, não são nomeados, o que nos faz crer que se trata às vezes de um e, ao mesmo tempo, de muitos gatos: "Todos os gatos, hoje ou amanhã, são o mesmo gato. O gato-eterno" (p. 38). Diversas vítimas de um menino que no conto também não é nomeado. No entanto, logo na primeira página da narrativa, há uma divagação sobre a importância dos nomes, com os seguintes dizeres:

> As coisas aceitam a incompreensão de um nome que não está cheio delas. Mas bicho, carece nomear direito [...] Falta um nome completo, felinoso e peludo, ronronante de astúcias adormecidas. O pisa-macio, as duas bandas de um gato. Pezinhos de um lado, pezinhos de outro, leve, bem de leve para não machucar o silêncio de feltro nas mãos enluvadas. ("Gato gato gato", p. 35)

Com efeito, pode-se entender que no conto "O Porão" gato e cachorro da família são coerentemente nomeados. A descrição do gato feita anteriormente também se adequa ao gato assassinado por Floriano no porão, Veludo. A intertextualidade do conto vai ainda mais adiante. Há outros detalhes que podem estabelecer conexões pertinentes, como, por exemplo, a descrição do sol, a idade aproximada dos meninos, "O silêncio da tarde invariável" ("Gato gato gato", p. 39), que os aproxima do tédio. Em "O Porão", Floriano mata diversos gatos. "A ninhada de gatos, os trêmulos filhotes de olhos cerrados" que é mencionado no conto "Gato gato gato", (p. 35) parece coincidir com aqueles gatos que "Floriano

descobriu-os [no porão] e matou-os, um a um, atirando-os contra a parede" ("O Porão", p. 49).

A violência contra animais aparece com veemência em outros trabalhos de Otto Lara Resende, sobretudo com relação aos gatos. Ela aparece de maneira evidente no romance *O Braço Direito* e no conto "O carneirinho azul"[100]. Segundo Alvarenga (2002), "se o leitor reparar bem, todos os gatos referidos por Otto Lara Resende acabam sendo mortos"[101]:

> A exploração resultou numa série de achados, a começar por uma ninhada de gatos que tinham acabado de nascer. Mandei jogar os bichos, dentro de um saco de aniagem, na cachoeira. Gostaria de ter mandado afogar também a gata e o gato, nessa ordem. Filhos da luxúria, esses vadios devem morrer antes que se possam reproduzir. (*O Braço Direito*, p. 33)

> Apesar de preso, dava medo. [...] O gato não parou quieto, pisando nos pregos. Foi preciso reforçar a gatereira. O fazendeiro borrifou formicida dentro da armadilha. Para se livrar do veneno, o gato pulava e arrastava o corpo nos pregos, soltava uma tempestade de excrementos. Em poucos minutos virou uma chaga só. (*O Braço Direito*, p. 69)

> Daquela vez, ligara o fole de matar formigas a um caixote com pregos por todos os lados. [...]. De mansinho, Edu foi se aproximando, acariciou com mão amiga as costas do gato, os olhos semicerrados pela preguiça e pela carícia. [...] Edu segurou-o pelo cangote e fechou, rápido, a tampa. [...] começou a vaporizar o veneno dentro do caixote. Parou, molhou um pouco de terra na água, preparou uma argamassa de barro e vedou uma por uma as frinchas, para evitar que o formicida escapasse. Os pregos, voltados para dentro do caixote, eram para ferir a vítima que saltava lá dentro, sufocada, miando e rosnando de raiva e pavor. ("O carneirinho azul", p. 162)

O gato é um animal enigmático, que simboliza:

> a independência, a sabedoria, a sensualidade, a sagacidade, o equilíbrio. Além disso, esse animal místico representa a fusão do espiritual e do físico, e seu simbolismo é muito diverso, oscilando entre as tendências benéficas e maléficas. Possui algo de misterioso e esotérico, sendo considerado por algumas culturas como sagrado, por outras, mundano[102].

Os gatos podem simbolizar o aspecto dualista existente em todo ser humano, a luta entre o bem e o mal, o prazer e a dor. Segundo Miranda (2000, p. 27), a violência contra gatos "revela vestígios de uma cultura popular cujos valores encontram-se inculcados há tanto tempo que se torna difícil precisar de onde vieram e como se instauraram". O pesquisador defende que, desde o teor da cantiga infantil "atirei o pau no gato" até os contos

---

[100] RESENDE, Otto Lara. O carneirinho azul. In: *As pompas do mundo e O retrato na gaveta.* São Paulo: Círculo do Livro, págs.121-182.
[101] ALVARENGA, Octavio Mello. Os fantasmas do asilo de órfãos. In: *Observatório da Imprensa.* Mai. 2002 na edição 173. ISSN 1519-7670 - Ano 19 - nº926. Disponível em: < http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/os-fantasmas-do-asilo-de-rfos/>. Acesso em: 04 out. 2016.
[102] GATO. In: GUEDES, Gustavo. *Dicionário de Símbolos.* 2008-2016. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/gato/>. Acesso em: 06 out. 2016.

de Otto Lara Resende apregoam em uníssono a existência de um animal inextinguível e, por isso, o gesto gratuito de feri-lo seria realizado por "inesgotável deleite".

O cachorro da família é nomeado Duque, cuja origem etimológica provém do latim *dux*, *ducis*, que significa "condutor, dirigente, guia", "o que vai à frente"[103], designação harmônica com as atitudes dele no texto. O cão é companheiro fiel do menino, mesmo sob os maus-tratos por ele praticados:

> Ouviu o chamado do menino, reconheceu-o, mas não o descobriu logo, depois saiu correndo num ziguezague dócil e alegre, aproximou-se abanado o rabo curto e ralo. Apoiou as patas dianteiras no muro, fixou o olhar suplicante em Floriano, aguardando ordens. O menino já tinha na mão um caco de garrafa, atirou-o certeiro no lombo do cachorro, que saiu correndo com um ganido, lá adiante parou, imóvel, depois, sustentando a cabeça nas partes dianteiras, começou uma série de gaiatices que eram um pedido de tréguas para se aproximar de novo, sem risco. ("O Porão", p. 42)

O seu nome designar "o que vai à frente", principalmente com a descrição personificada que o animal recebe no último parágrafo do conto, denota ser ele o primeiro, e não sabemos se o único, a perceber o ocorrido. Ele olha o garoto com formalidade e medo, numa provável suspeita de que poderá ser a próxima vítima: "Quando se encaminhou para a pia, o cachorro, enrodilhado a um canto, ergueu a cabeça, endireitou as orelhas e olhou-o solenemente, com surpresa e medo" ("O Porão", p. 53).

Outros animais aparecem no conto "O Porão": burro, galo, galinhas, tatu, tico-tico, passarinhos e urubus. Os urubus surgem como uma espécie de presságio ao desenlace: "um deles espichou o pescoço, como se tentasse, desconfiado, descobrir alguma intenção do menino" (p. 47); desse mesmo modo aparecem os pombos, em "Três Pares de Patins", manifestando o augúrio do que será vivido pelos personagens na trama: "O arrulhar dos pombos no beiral da igreja" queria dizer a Francisco "qualquer coisa que ele não entendia" (p. 71).

A personificação presente em várias passagens dos textos analisados trata-se de um recurso essencial que percorre todo o livro *A Boca do Inferno* e que é utilizado pelo autor com maestria. As percepções aguçadas por meio dos sentidos aparecem de maneira assídua e conferem características impactantes às cenas que se tornam ainda mais trágicas, tanto no que se refere àquelas com os animais anteriormente mencionadas, como nas passagens relacionadas abaixo:

---

[103] DUQUE. In: *Origem da palavra: site de etimologia.* 2004-2016. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/principe/>. Acesso em: 10 out. 2016.

> [...] o porão se encolhia, deixava de respirar o seu hálito frio, calava todos os seus pequenos estalidos familiares, não existia. ("O Porão", p. 43)
>
> O grito bateu contra a parede, caiu, as janelas azuis o espiavam com indiferença e calor. [...] O eco metálico morreu dentro do ar imóvel. ("O Porão", p. 44)
>
> A casa pesava em cima dos meninos [...] ("O Porão", p. 51)
>
> A cidade e o mundo, [...] não ultrapassavam as fronteiras do cemitério ("Três Pares de Patins", p. 71)
>
> O sino o perseguia, ia à frente e vinha atrás. ("Três Pares de Patins", p. 73)

As prosopopeias intensificam o efeito dramático dos textos e evidenciam a riqueza de detalhes das composições. A igreja "quieta e solene como o morro" (p. 71), desvelada em "Três Pares de Patins", além de dispor esse mesmo tipo de figura de pensamento, cita o "morro" à semelhança da "montanha" exposta no conto "O Porão", "imóvel e calma [...]" (p. 41), retomando, assim, a sensação de que os seres inanimados são promovidos à categoria de agentes, sempre à espreita das fatalidades.

Ao mencionar "um anjo de asas de bronze", com "a mão parada no ar" (p. 71) que, tempo depois, possui "o braço erguido em sinal de advertência" (p.72), e, em seguida, dá "adeus num gesto de bronze" ("Três Pares de Patins", p. 72), o narrador confere vida ao objeto e atribui a ele as características de um espectador. Logo, proporciona ao discurso, com sentido figurado, a ênfase de que os elementos ali expostos não são ocasionais, mas participam das ações dos personagens, contribuindo para o desenvolvimento da trama.

Alguns pormenores são descritos, especialmente quando se referem aos sentidos, envolvendo o leitor e fazendo-o compartilhar das sensações dos personagens:

> AUDIÇÃO
> Uma voz saiu lá de dentro, mais alto do que seria necessário para ser ouvida ("O Porão", p. 44)
> Os risos e os gritos da meninada embaraçavam-se na copa da grande magnólia ("Três Pares de Patins" p. 69)
>
> OLFATO
> O cheiro de podre era bom, sadio. ("O Porão", p. 42)
> A dama-da-noite impregnava o ar de um perfume sereno, pacificador.
> ("Três Pares de Patins", p. 73)
>
> PALADAR
> Engoliu voando o café com pão e manteiga e abalou-se para a rua, roendo um biscoito. ("O Porão", p. 41)
> Floriano insistia em chupar um caroço de manga. ("O Porão", p. 41)
> Almoçou com apetite. ("O Porão", p. 41)
> [...] achou um cambucá maduro, bicado de passarinho. Limpou-o com jeito na calça, mordeu-o, sentiu na boca o aperto bom da fruta. ("O Porão", p. 47)
>
> TATO
> Sentiu a mão de Floriano no seu ombro, depois no peito, correndo em cima das costelas. ("O Porão", p. 51)
> Espicha as pernas – disse Floriano, puxando-o, com as mãos quentes pelo joelho. ("O Porão", p. 50)

> Francisco sentiu o corpo morno que inerme o recebia.
> ("Três Pares de Patins", p. 72)
>
> VISÃO
> A claridade era tanta lá fora que aqui não enxergava quase nada.
> ("O Porão", p. 41)
> Débora olhou para trás, ninguém pela redondeza. ("Três Pares de Patins", p. 69)

Considerando outros aspectos narrativos, é pertinente mencionar que, tanto no conto "O Porão", como no conto "Três Pares de Patins", há uma onisciência seletiva múltipla, com predomínio do discurso indireto livre, mas cujos pensamentos e sentimentos de um dos personagens são evidenciados. No primeiro, a ênfase é dada às emoções de Floriano e, no segundo, às de Francisco. Abaixo seguem alguns trechos em que o foco narrativo recai sobre diferentes personagens:

> FLORIANO:
> Pensou em pedir-lhe para montar a bicicleta, com a roda ainda a colocar, mas não era preciso: Rudá entenderia logo que visse. ("O Porão", p. 45)
>
> RUDÁ:
> Rudá tinha vontade de ganhar uma espingarda, como a de Floriano, agora quebrada, com chumbo de verdade [...]. ("O Porão", p. 47)
>
> FRANCISCO, BENTINHO E DÉBORA:
> Juntos, os três procuravam não tropeçar na emenda das lajes, mais altas, mais baixas, ásperas ou lascadas. Bentinho ia à frente, puxava Débora pela mão. Olhos fixos no chão. Débora erguia os pés como se saltasse obstáculos e lançava um olhar suplicante a Francisco, que acompanhava timidamente Bentinho. ("Três Pares de Patins", p. 69)
>
> FRANCISCO:
> Fugia como se o cemitério tivesse se despenhado rua abaixo, no seu encalço. ("Três Pares de Patins", p. 73)

Os narradores dos contos são heterodiegéticos e possuem aspectos que propiciam a ambos os contos:

> o ideal, para James, e que passa a ser o ideal para muitos teóricos a partir dele, é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de refletor de suas ideias (LEITE, 1993, p.13)

Assim como ocorre em outros contos de Otto Lara Resende, o espaço é um elemento bastante expressivo. Ele não está presente como componente comum e meramente descritivo, que ao ser preterido ou abordado de forma simplista diminuiria consideravelmente a consistência e profundidade das análises. A começar, temos o nome do conto, "O Porão", designando um local que já fora mencionado na análise do primeiro conto, "Filho de Padre". Na respectiva análise, Trindade utilizava o local como abrigo das maldades exercidas por padre Couto. Nesse conto, há a menção da existência de uma parte do porão

que não costumava ser acessada pelo menino e a qual parece ser, justamente, a parte acessada com frequência por Floriano no conto "O Porão": "Se fosse preciso, se alguém aparecesse, Trindade podia descer até onde a laje se abria numa furna que a tradição considerava amaldiçoada, mal-assombrada. Escura e secreta Boca do Inferno" ("Filho de Padre", p. 11-12).

Visto sob diferentes perspectivas, o porão do conto em análise é o local onde "Floriano escondia [...] todos os seus segredos, tudo que desejava por fora do alcance dos mais velhos" ("O Porão", p. 49). Enquanto para Floriano o porão era esconderijo (p. 50), para Trindade era refúgio ("Filho de Padre", p. 11), utilizando os próprios vocábulos empregados pelo autor nos contos, o que demonstra as diferentes concepções atribuídas a ele. Entretanto, de todo modo, os porões sempre têm algo em comum, como afirma Laurindo, narrador personagem do romance *O Braço Direito*, de Otto Lara Resende (1994b, p. 192): "Todos os porões se parecem. O nosso, na parte mais escura e mais inacessível, está entregue às mais grosseiras obscenidades. Uma verdadeira cloaca latrinária".

Localizado abaixo da cozinha da casa de Floriano, o porão é onde o menino guarda mangas roubadas, onde mata e enterra o gato da casa e onde assassina o amigo Rudá. Era a primeira vez que "Rudá tinha acesso ao esconderijo de Floriano". "– Não trago ninguém aqui, disse Floriano" ("O Porão", p. 50). A frase, que num primeiro momento poderia sugerir o compartilhamento de um segredo entre amigos, por fim acaba sendo, para Rudá, uma descoberta fatal. Será a primeira, mas também a última vez que acessará o esconderijo do amigo. Floriano faz a confidência e, com ela, conduz Rudá a um caminho sem volta, garantindo, assim, que seu segredo continuará no mais profundo sigilo.

O porão "é a princípio, o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas" (BACHELARD, 2005, p. 36), e pode ser associado ao irracional. A partir da análise feita por Bachelard sobre o porão, pode-se notar que, mais do que um elemento meramente espacial, ele configura um espaço subjetivo que, no conto, absorve e exterioriza a personalidade de Floriano, detentor e conhecedor dos mistérios mais ocultos daquele ambiente: "Depois da pilha de móveis imprestáveis, via-se a abertura que dava para a parte lateral e superior, onde Floriano penetrava" ("O Porão", p. 45). Não parece casual a opção do narrador pelo verbo "penetrar", que, além de significar "passar para dentro",

denota também "compreender", "descortinar", "chegar ao íntimo" e "tocar profundamente".[104] Essa parte do porão era uma parte em que "os meninos não podiam ficar de pé, tão baixo era o teto" ("O Porão", p. 49), o que evoca uma imagem fúnebre, colaborando para que os meninos se sentissem "meio sepultados" (p. 51) e aumentando, assim, a dimensão nefasta do conto.

O cemitério é o espaço priorizado em "Três Pares de Patins", bastante familiar a Bentinho, por onde ele guia a irmã e o amigo. Pensando nesse espaço em meio as ações que são ali praticadas, temos sob a personagem Débora sua maior interiorização, já que, quando estão nele, ela é descrita como inerte e paralisada ante a violência contra ela praticada. Desfalecida, tal qual os mortos que ali se encontram, ela se submete: "Débora permanecia passiva, como a vítima prestes a ser imolada" (p. 72). O ambiente é descrito como um antigo cemitério suntuoso, com jazigos e grandes monumentos de mármore: " [...] desapareceram por trás de um mausoléu, com um anjo de asas de bronze, a mão parada no ar." (p. 71). Por estar localizado justamente atrás da igreja, simbolicamente, remete à ideia de que as ações ali ocorridas estariam de certo modo "escondidas" de Deus. Caracterizado, assim, pela ausência de proibições, seu silêncio determina que os segredos guardados nele não passarão de sua fronteira: "A cidade e o mundo, esquecidos, não ultrapassavam as fronteiras do cemitério" (p. 71).

No conto "O Porão", aparecem outros ambientes: banheiro, copa, cozinha, quintal, quartos, salas, além da horta e do galinheiro, demonstrando que Floriano vivia em uma grande casa. Em "Três Pares de Patins", "a escadaria, os degraus gastos, familiares, caminho da missa, da novena, da benção e do mês de maio" (p. 73) apresentam "uma cartografia de limites interditos" (MASSI, 2014, p. 138). Além de conseguir situar os personagens na narrativa, por meio de todos esses espaços, é possível recriar o mundo narrado de maneira verossímil:

> A integração da descrição à narração, como bem explica Barthes, não deve ser explicada pela retórica, mas pelo fato de os elementos apresentados pela descrição (os espaços) serem, antes de tudo, discurso - palavras que não copiam o mundo, mas o recriam. (KHALIL, 2010, p. 223)

Através desses dois contos, é possível perceber que Otto Lara Resende lida com temas da maior crueldade de maneira bastante sutil, historiando de modo bem diferente

---

[104] PENETRAR. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Priberam Informática SA, 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/penetrar> Acesso em: 19 nov. 2016.

de como faziam os naturalistas. Encontramos nesses contos a violência física, moral e sexual, suscitando aspectos trágicos que estão presentes em todas as narrativas da obra *A Boca do Inferno* e por meio dos quais o leitor acaba sendo provocado a refletir sobre proposições tanto internas, quanto externas aos textos:

> [...] é importante ressaltar que tais tipologias de violência não se produzem isoladamente; elas fazem parte de uma sequência crescente de episódios, dentre os quais o homicídio é a manifestação extrema. Por conseguinte, a depender dos processos de interação e dos contextos sociais, as diversas modalidades exibidas podem se cruzar e se revelar como parte integrante de outra categoria. Logo, práticas de violência se envolvem e convertem seus significados de acordo com o processo social (ABRAMOVAY; CUNHA; CALAF, 2009 apud VIANA; SOUSA)[105].

Segundo Bornheim (2007, p. 72), "o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de um modo precípuo, ao real". O autor defende que a tragédia só é possível devido ao conflito estabelecido entre "o homem e o mundo em que ele se insere"[106], conflito esse que fora mencionado, anteriormente, por Aristóteles e que estabelece nas ações o enfoque principal:

> [...] a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. (ARISTÓTELES, 1991, p. 252)[107]

Nos contos, o leitor sente-se sensibilizado por conseguir ver, através de olhos adultos, um mundo infantil a priori desconhecido. Conseguindo reconhecer o lado obscuro do ser humano, é conduzindo às repercussões trágicas e inesperadas que algumas atitudes podem provocar, por vezes, em sucessivas gerações.

---

[105] ABRAMOVAY, Miriam; CUNHA, Anna Lúcia; CALAF, Priscila Pinto. *Revelando tramas, descobrindo segredos: violência e convivência nas escolas*. Brasília: Rede de Informação Tecnológica Latino-americana (RITLA), Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF), 2009.
[106] Ibidem, p. 74
[107] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991, (Coleção *Os Pensadores*, v. 2) Capítulo VI, verso 32, p. 252.

A exacerbação e fatalidade do lirismo apontam para a solidão e não para a redenção. A solidão como a verdadeira essência do trágico (Arlenice Silva)[108]

[108] SILVA, Arlenice Almeida da. O lirismo em György Lukács. *Revista Kriterion,* Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 93-113, jun. 2009.

"NAMORADO MORTO" E "O SEGREDO"

As mágoas secretas são ainda mais cruéis do que as misérias públicas. (Voltaire).[109]

Os contos que serão analisados a seguir possuem em comum, sobretudo, o fato de trazerem como protagonistas personagens femininas. Enquanto "Namorado Morto" é o mais lírico dos contos presentes no livro *A Boca do Inferno* e trabalha com a temática do amor e da morte, "O Segredo" aborda o abuso sexual e a resignação, num momento em que a proteção do adulto seria incontestavelmente necessária. Em ambos, a ausência do pai e a presença lapsa da mãe são fatores significativos e desembocam num desenvolvimento psicológico conflituoso e traumático, em pleno desabrochar da adolescência. Seja lidando com os sentimentos primaveris, seja lidando com a sexualidade, a falta de confiança transmitida pela mãe culmina na mentira, na omissão e em sentimentos hostis internalizados pelas jovens.

Assim como nos outros contos analisados, esta última análise também evidencia a negligência adulta e a crueldade. A hipótese de que as desgraças provêm dos adultos é confirmada, visto que, além de não valorizarem os pensamentos e sentimentos das protagonistas, transformam-nas em perpetuadoras de descrenças, por inseri-las num universo infantil de grande desrespeito e de violenta invasão íntima, universo este que careceria apenas de muito amor e de apoio incondicional.

O sentimentalismo proveniente dos contos é intensificado pela sua estrutura e composição estética, que evoca a sensibilidade feminina e trabalha com diversos sentimentos arraigados de pureza no despertar de uma fase, estigmatizada por muitos, que é a da puberdade.

"Namorado Morto", como boa parte dos contos dessa coletânea, tem o início *in media res*, e traz seu conflito central logo nas primeiras linhas: Mário está "morto, bem morto dentro do caixão", o que, aliás, já havia sido dito previamente pelo título do conto. A partir de então, somos inseridos no mundo de sentimentos de Doquinha, com uma descrição pormenorizada, que, por vezes, cria no texto um efeito bastante intimista e poético: "Todos se debruçaram sobre os cadernos de cópia, Doquinha se debruçou sobre aquele sentimento doendo no peito, fisicamente dentro dela" ("Namorado Morto", p. 57).

---

[109] VOLTAIRE. *Candido*, Trad. M. E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 95.

Eudóxia é chamada por todos de Doquinha, mas ela não gosta nem do seu nome, que parece ter sido uma homenagem à sua avó, nem do apelido que o substitui: "Doquinha era um apelido ridículo e Eudóxia era um nome horroroso, nome de velha, de sua avó" (p. 79). De origem grega, *eudóxia* significa: "de boa reputação" [110], o que possibilita a correlação entre o significado do termo e a preocupação acerca de uma opinião do outro a respeito de si, que é bastante comum na adolescência e que também aparece no conto "O Segredo":

> Mas quem sabe a mãe contou que ela estava soluçando como uma doida, atirada na cama. Madalena já devia ter batido com a língua nos dentes, bom seria se já não tivesse comentado, lá mesmo no velório, diante do corpo de Mário, Mário frio e indiferente, que Doquinha estava chorando porque ele morreu. ("Namorado Morto", p. 64)
>
> Sílvia foi passando entre as mesas com a certeza de que todo mundo a olhava – ali vai a filha do Palhares, está matando aula, a mãe não sabe. ("O Segredo", p. 87)

A preocupação com o pensamento alheio também aparece como certa forma de empatia no conto "Namorado Morto". Analisando o sentido original da palavra, proveniente do grego "*empatheia*, que significa 'paixão', a empatia pressupõe uma comunicação afetiva com outra pessoa"[111], representado, assim, uma fusão emotiva. Com o desejo de ser notada por Mário, constatamos a apreensão de Doquinha quanto ao modo como é vista pelo garoto, por exemplo, no seguinte excerto: "não quis pôr a fita no cabelo. Já tinha cedido à mãe e pusera dois ou três vestidos que não queria nem ver mais, a fita, porém, azul e branca, grotesca, não poria de forma alguma – e resistiu porque julgava que Mário podia encontrá-la" ("Namorado Morto", p. 59).

Ao pensarmos em outras conexões possíveis compreendidas pela expressão "de boa reputação", não podemos omitir a inferência com relação à classe social e à estrutura familiar de Doquinha, que de fato não parece ser bem quista. Sua família não possui recursos financeiros nem estruturais, do mesmo modo que a família de Sílvia do conto "O Segredo". Nos dois contos, há trechos que evidenciam uma falta de estrutura material e física - ocasionada pela ausência paterna e representação masculina -, que refletem na imagem que as personagens passam à sociedade:

> Esforçou-se para não dar a perceber, discretamente ajeitou o cabelo, consertou a blusa, que pena não era nova. ("Namorado Morto", p. 59)

---

[110] EUDÓXIA. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008 - 2016. Disponível em: < https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/eudoxia/>. Acesso em: 13 nov. 2016.
[111] EMPATIA. In: *Significados.* 2011 – 2016. Disponível em: < https://www.significados.com.br/empatia/>. Acesso em: 13 nov. 2016.

> E ainda por cima [o pai] sumiu deixando uma porção de dívidas. [...] De tanto se lamuriar [a mãe] arranjou um emprego ("O Segredo", p. 79)
>
> Se tivesse dinheiro, [Sílvia] teria muito o que comprar. ("O Segredo", p. 86)

Em "O Segredo", é possível dizer que o conflito central é reproduzido nas reiteradas cenas de violência externa, que atingem seu grau máximo de tragicidade quando Sílvia é atraída por um homem que se aproveita do seu inocente desejo em obter mais informações sobre o pai. Por meio do discurso, os leitores são conduzidos ao mundo frio e desamparado da protagonista que carrega nos recônditos do subconsciente uma esperança de que a presença do pai possa modificar uma realidade opaca e esquecida, o que, por fim, não acontece e, ao contrário, as situações acabam por reforçar a ideia de abandono, tornando a menina ainda mais fragilizada:

> Em situações em que o risco de agressão por parte da realidade externa é muito constante, é acentuado o senso de vulnerabilidade individual [...]. Atmosferas de insegurança são fatores responsáveis por dificuldades de integração social e tensões no campo da vida pública (GINZBURG, 2013, p. 68)

Em ambos os contos, temos a manifestação de uma diversidade de sentimentos: amor, luto, desamparo, melancolia, angústia e medo, numa profusão e intensidade que conduzem as protagonistas ao caminho da devastação. A valorização das emoções em detrimento do racional possibilita que tenhamos uma leitura que nos remete ao romantismo, enquanto corrente cultural que marcou o início do século XIX, sobretudo na Alemanha. Numa dimensão crítica à civilização industrial e burguesa, exibindo pensamentos patriarcais e em meio à profusão de sensibilidade, o romantismo redefine a cultura moderna e se encontra presente, inclusive, em textos contemporâneos:

> Trata-se da profundidade de um mundo suprassensível no qual penetra o pensamento e o apresenta primeiramente como além para a consciência imediata e para a sensação presente; trata-se da liberdade do conhecimento pensante, que se desobriga do aquém, ou seja, da efetividade sensível e da finitude. (HEGEL, 1999, p. 32-33)

O amor de Doquinha por Mário ocupa um lugar importante em meio às faltas estruturais que ela possui e que serão abordadas mais adiante, porque é através dele, conforme estabelecido nas concepções de Hegel (1999) acerca do amor romântico, que ela pode encontrar as raízes de sua existência em um outro, abrindo-se numa relação interior que compõe o seu em-si-mesmo-infinito. À medida em que ela compromete toda sua interioridade, fundindo-se inteiramente com esse sentimento, poderia, então, se reencontrar consigo mesma, e encontrar um estímulo para sua felicidade: "- Ei – disse ela, com o

rosto pegando fogo, os pequenos olhos apertados, talvez tentasse sorrir o seu melhor sorriso" ("Namorado Morto", p. 59). No entanto, como as outras histórias do livro que não possuem finais felizes, Doquinha fica presa a um sentimento que não avança:

> O mesmo impulso que conduzia a alma para a luz e a unidade divina do ponto de vista deste mundo, não é mais do que um impulso para a morte, uma separação essencial. Esse movimento perpétuo do romantismo, essa paixão que destrói sem piedade todos os objetos que pode conceber e desejar (a natureza, o ser amado, o eu), tudo o que não é a Unidade incriada, a dissolução sem retorno, tudo isso constitui o trágico da Ironia transcendental. (ROUGEMONT, 2003, p. 300-301)

E, desse modo, da mesma maneira com que o amor da personagem poderia ser motivador e impulsioná-la para a vida, ele se torna desalento e culmina no desejo da própria morte: "Doquinha, porém, queria mesmo morrer" ("Namorado Morto", p. 65). Encontramos no conto elementos estruturais e estéticos semelhantes aos presentes na segunda geração romântica no Brasil, chamada "Mal-do-Século", que fora marcada por pessimismo, melancolia e desejo de morte. A transmissão das emoções de Doquinha se dá através de uma escolha lexical apurada, composta por meio de uma linguagem confessional, subjetiva e sensorial, que descreve seu amor não correspondido em meio aos sentimentos de incerteza e solidão:

> Doquinha sentia necessidade de olhá-lo, sorrateiramente o observava, já nem via além dele, uma visão confusa, sem contornos, desconfortável e boa ("Namorado Morto", p. 57)
>
> Fazia, como todos, o exercício, mas um vácuo se abria diante dela, era como se escrevesse pairando no ar, a própria sala girava, tonta. (p. 58)
>
> Não conseguiu fazer o dever por só pensar em Mário. Escreveu-o numa folha de papel, queimou e colocou dentro do livro de geografia. Era o seu segredo confessado, escrito, materializado só para ela (p. 59)
>
> Doquinha nem sequer conseguia ter consciência de que estava ali, acompanhando a procissão, esquecia-se, ausentava-se, olhos fixos em Mário [...]. (p. 60)

Por meio dessas sensações físicas e emocionais, é possível definir a paixão de Doquinha por Mário como expressa Platão em *Fedro* e *O banquete*: "um furor que vai do corpo à alma para perturbá-la com humores malignos. [...] uma inspiração inteiramente estranha, uma atração que age externamente, um arrebatamento, um rapto indefinido da razão e do sentido natural" (ROUGEMONT, 2003, p. 80):

> Doquinha estava seca, vazia por dentro, até que os soluços começaram a estremecê-la, foram ficando mais altos, explodiam, assustavam, como se outra pessoa, não ela, estivesse chorando em seu quarto ("Namorado Morto", p. 61)
>
> [...] os soluços tinham passado, vinha-lhe uma sensação quase gostosa, de distância, como se o corpo largado em cima da cama não tivesse nada com ela. (p. 62)

Com a profusão desse amor que desperta outros sentimentos desconhecidos e até mesmo insólitos, a adolescente se refugia em si mesma, preservando um segredo que não compartilha sequer com a melhor amiga:

> Uma tarde, Madalena perguntou de supetão:
> - Você está namorando Mário?
> Podia conversar qualquer assunto com Madalena, era sua melhor amiga, mas aquela pergunta não, desabava sua naturalidade, agredia, ameaçava.
> ("Namorado Morto", p. 58)

O amor não correspondido a leva a uma visão onírica e, como fuga da própria realidade, ela devaneia e reconstitui as imagens de Mário para si mesma:

> Mas o que fazer? Ela pensava, não podia não pensar, ultimamente só pensava em Mário. Sozinha, no quarto, na hora de estudar ou na hora de dormir, antes de começar a lição ou antes de pegar no sono, inventava conversas absurdas com ele, chegava a sorrir como se fosse verdade. À força de imaginá-lo, Mário quase aparecia de verdade, depois tudo começava a baralhar, vinha uma tontura gostosa, apagava-se a sua fisionomia, chegava a esquecer como era a cara de Mário, tinha de recomeçar do princípio. (p. 60 e 61)
>
> Mas agora, mesmo se esforçando, não conseguia lembrar-se da fisionomia de Mário com nitidez, a lembrança era líquida, sem contornos. (p. 61)
>
> Doquinha queria parar de chorar, mas não queria dormir. Precisava recordar Mário vivo para esquecer o morto. (p. 65)

O amor da personagem protagonista de "Namorado Morto" torna-se platônico, na medida em que não se entrega à sensualidade corporal (KONDER, 2007, p. 17) e na medida em que "o amor enfrenta um obstáculo cuja superação está além do seu alcance: os amantes são mortais, finitos"[112]. Os sentimentos da menina, que são intensos desde o início do conto, atingem o ápice da dor e tornam-se desoladores, na certeza de que ela nunca alcançará seu objeto de desejo: "Vivo, talvez ainda pudessem namorar de verdade, quem sabe crescessem assim, gostando um do outro. Mas morto, para que serve um namorado morto? " ("Namorado Morto", p. 65).

Envolta numa tristeza profunda por sua solidão, que após a morte de Mário tornou-se incurável, percebemos a indignação de Doquinha e acessamos os fragmentos de sua consciência confusa através da utilização articulada, feita pelo autor, de numerosos termos intercalados:

> Tinha raiva de si mesma [...]. Mas tinha raiva também de Mário. Burro. Vontade de xingá-lo, de dizer-lhe nomes feios, ou de zombar dele, morto, bem morto dentro do caixão. ("Namorado Morto", p. 57)
>
> Morto, burro, não valia nada, nunca dissera uma palavra sobre o retrato, talvez nem tivesse lido a dedicatória. Doquinha inventava a sua cara no caixão, dava nojo, era enjoativo como o chá com muito açúcar, vinha um desejo de cuspir, cuspiu no chão. (p. 63)

---

[112] Ibidem, p. 66-67

> Agora, bem feito, estava morto, nem podia ver quem é que estava em torno do caixão [...]. ("Namorado Morto", p. 64)
>
> A morte de Mário a ofendia, dava-lhe raiva, era um gesto de indiferença, desprezo. (p. 64)
>
> Então voltava aquela raiva, burro, pateta. (p. 65)
>
> Doquinha abafava os soluços, insistentes, no travesseiro. Agora queria parar de chorar, já nem sabia por que chorava, tinha raiva de estar fazendo aquele papel. [...]. Ninguém chorava em casa, na cidade, ou no mundo. Mário, morto, não chorava, nem sabia de Doquinha. (p. 65-66)

O luto, que caracteriza uma identificação com o objeto perdido, é fruto da resistência e não parece ser vivido como deveria pela personagem. Como primeira forma dessa identificação, teríamos: "aquilo que não pode ser eu, estará em mim". E assim se toma o objeto perdido como parte de si até superá-lo. No entanto, diante de algumas dificuldades simbólicas, sobretudo existentes no momento de constituição do sujeito, o luto pode desencadear diferentes reações, dentre elas o negativismo, no qual há a recusa do intercâmbio com o outro, possibilitando o aparecimento de sérias lacunas, incluindo o apagamento de marcas afetivas:

> À diferença do luto, a perda, na condição melancólica, não é exterior ao sujeito. Ela se presentifica no coração do eu. [...] parte do eu identificada ao objeto perdido se torna a própria perda em si, com todas as consequências que isso pode trazer ao funcionamento psíquico do sujeito" (EDLER, 2008, p. 39).

Segundo Rougemont (2003), o amor feliz não tem espaço na literatura ocidental. Mesmo que inconscientemente, desejamos vislumbrar o despertar do sentimento, sua intensidade até a catástrofe final, que não permite sua realização. "A felicidade dos amantes só nos comove pela expectativa da infelicidade que os ronda. [...] A saudade, a lembrança, e não a presença, nos comovem"[113].

Sob esse ponto de vista, em "Namorado Morto" não há violência física; no entanto, há muito opressão. A paixão de Doquinha por Mário, mantida em segredo, adquire a forma eterna da não correspondência, já que seu primeiro grande amor surge com a sua sequencial perda, conduzindo-a à melancolia romântica:

> O comportamento melancólico é caracterizado por um mal-estar com relação à realidade. Para ilustrar, é como se o sujeito se voltasse indignado: "como pôde me apresentar alguém para amar e depois tirar de mim?". A realidade é observada como um campo de desencantamento e desconfiança. Contemplativo, o sujeito não se conforma com a perda. Embora objetivamente possa ter sido informado do que ocorreu, não aceita a situação, sendo seu objeto de amor insubstituível por qualquer outro. (GINZBURG, 2013, p.12)

---

[113] Ibidem, p. 71

"Para Aristóteles, a melancolia exprime a dor de existir, escondida nas profundezas líquidas do corpo. Para Freud, uma perda irreparável, escondida nas profundezas do inconsciente" (BERLINCK, 2002, p. 12). É possível encontrar, no conto, fundamento para as duas definições, relacionando-as ao sentimento de tristeza profunda no qual desemboca o amor de Doquinha por Mário.

Assim como a dor de Doquinha parece conduzi-la aos sintomas da melancolia, os sentimentos de Sílvia também apontam para o mesmo caminho, no sentido do termo analisado por Freud[114], segundo o qual

> [...] a melancolia estaria referida, então, a uma perda de objeto que foi retirada da consciência. Não há clareza diante daquilo que se foi com o objeto perdido, mas, sem dúvida, a perda desconhecida ou não identificada resultará num trabalho interno de alguma forma semelhante ao luto. (EDLER, 2008, p. 86)

É possível sugerir que esse objeto perdido por Sílvia seja relacionado ao seu pai, fantasiado de maneira até mesmo mítica pela menina, em oposição a tudo que lhe é proferido sobre ele pela mãe. O seu desejo em conhecê-lo, a princípio, idealiza uma esperança na obtenção de amor e segurança, sentimentos que não lhe são conferidos pela mãe e que, do mesmo modo, acaba se tornando tão irrealizável quanto a materialização do amor de Doquinha por Mário.

Para Hegel (1999), o amor é a base espiritual das relações sensíveis, o que possibilita compreendê-lo como uma base necessária que possui diversas objeções nos textos analisados, sobretudo no que concerne aos relacionamentos estabelecidos entre mãe-filha num contexto de despertar da juventude. As respectivas figuras maternas não correspondem afetivamente às filhas, nem conferem às adolescentes a segurança de que necessitam. Doquinha precisa lidar com o luto de sua primeira paixão sem nenhuma estrutura emocional ou ajuda para tal, e Sílvia precisa elaborar o sumiço de seu pai e aprender a enfrentar sozinha as violações corporais que sofre. Utilizando as palavras de Ambires (2007, p. 107), ela não passa de uma "órfã de pais vivos".

As protagonistas Doquinha e Sílvia caracterizam personagens reclusas, que se anulam e que guardam segredos doloridos, sobretudo por não possuírem a confiança do representante adulto de maior influência em suas vidas: a mãe. Enquanto Doquinha expressa uma dor que vai do interior para o exterior, uma emoção intensa que culmina na dor física: um "sentimento doendo no peito, fisicamente dentro dela" ("Namorado Morto",

---

[114] Cf. FREUD, Sigmund. Luto e melancolia [1917]. In *Obras psicológicas de Sigmund Freud.* Trad. Luiz Alberto Hanns, vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, p. 99-122.

p. 57), Sílvia nos traz o sofrimento interno que é ocasionado por uma motivação externa. A violência física gerada por meio dos abusos sexuais culmina no seu padecer emocional, que é intensificado pela falta de estruturas emocionais: Sílvia não contou para ninguém que o proprietário a apertou contra a parede de azulejos. "Aquela cena virou dentro dela uma coisa absurda, um sonho mau sem relação com o dia-a-dia da vida" ("O Segredo", p. 79).

De todo o modo, em ambos os casos, as consequências psíquicas tornam-se sempre mais graves que as dores físicas sofridas por elas, e os conflitos instaurados nessas curtas narrativas demonstram com bastante intensidade os sentimentos das protagonistas, transmitindo o dissabor vivido por elas e despertando a indignação dos leitores por tamanha indiferença que é revelada pelos adultos quanto ao padecer das adolescentes.

Em "Namorado Morto", a mãe diz de maneira reiterada: "- Essa menina anda cheia de dengos!" (p. 58 e 59). Mais adiante, temos a frase: "Doquinha estava mudando muito, a mãe acentuava o quanto estava mudada" (p. 59). A mãe parece perceber que a filha estava crescendo, mas não demonstra preocupação com relação ao seu desenvolvimento:
"- Está crente que é moça, esse pirralho – disse a mãe, na hora de sair" (p. 60). A frase dita pela mãe ao sair de casa para a procissão revela que ela havia constatado que o crescimento de Doquinha não se dava apenas externamente. Ela estava deixando a infância, com todos os conflitos pertinentes à idade, e entrando numa nova fase: "- uma moça – exclamou a mãe, com censura e surpresa" (p. 62). A constatação explica a razão pela qual a frase fora proferida com surpresa e, ao mesmo tempo, provocando censura, pois compreendemos através das atitudes da mãe uma maneira incisiva que ela tem de impor à filha seus gostos pessoais e sua maneira de ver o mundo, não compreendendo a individualidade da menina.

Ao obrigar a filha a pôr a fita no cabelo ou a vestir os vestidos que a menina "não queria nem ver mais" (p. 59), percebemos que Doquinha resiste a um pedido - uso da fita-, mas cede a outro - uso do vestido. Mesmo não tendo seus gostos pessoais respeitados pela mãe, ela não a enfrenta com frequência, como comumente ocorre na adolescência, e, ainda assim, a mãe não parece se interessar pelos conflitos vividos pela filha, agindo com total indiferença com relação aos seus sentimentos. Mesmo após a morte de Mário, o sofrimento da menina é banalizado pela mãe, que diz: "Isso passa" (p. 62) e "- Deixe de bobagem" (p. 65). Do mesmo modo, ela também não respeita a privacidade da filha: "Foi um custo convencer a mãe de que não queria ver Madalena, nem ninguém" (p. 64).

No conto "O Segredo", as evidências físicas do crescimento de Sílvia são apontadas através das mudanças corporais:

> Silvia estava crescendo a olhos vistos. Não havia roupa que chegasse – dizia a mãe, esperando que ela acabasse de crescer para depois dar-lhe roupa nova. De mais a mais, não ia a lugar nenhum, para andar em casa aquilo mesmo servia. (p. 86)

Além da demonstração de desmazelo pela mãe, temos a evidência de que a menina é deixada em segundo plano, já que essa mãe sempre prioriza a si própria em detrimento das necessidades da filha. A mãe de Sílvia manifesta-se bastante vaidosa. Está sempre perfumada, enquanto a filha anda com "vestidinho curto, desbotado com rasgo na bainha" (p. 81) e "uniforme do colégio que lhe dava certa aflição, de tão apertado" (p. 87). Esses trechos expressam mudanças corporais da protagonista que não são acentuadas aleatoriamente, pois, além de destacarem o seu crescimento físico, o corpo é tido como objeto central de violência no conto, o que se confirma pelos abusos reincidentes, advindos de diferentes pessoas.

Temos a sugestão de que o primeiro abuso sexual sofrido por Sílvia no conto se deu ainda na infância. Embora não seja revelada nenhuma idade, temos a narração do primeiro caso e, logo depois, a expressão: "o tempo passou" ("O Segredo", p. 79). Isso nos conduz a interpretação de que já este primeiro abuso possa ter trazido sérias consequências para ela, que apresenta na escola um comportamento "até de perversidade para com os colegas" e que não consegue fazer amizades (p. 79). Segundo Kotler e Amazarray (1998), o isolamento e a agressividade são sintomas comuns, revelados a curto prazo, em crianças que sofrem esse tipo de violência.

O nome Sílvia significa "mulher da selva" e tem origem latina, proveniente de *Silvius* que quer dizer "bosque" ou "floresta"[115]. Abordando esse conceito do vocábulo, é possível inferir que Sílvia é um nome que retrata o inverso do capitalismo, cuja sociedade de consumo é exacerbada. O domínio do capitalismo no mundo pode ser visto metaforicamente como o domínio dos homens sob Sílvia, ou seja, os homens violando a natureza a fim de obter dela sua máxima exploração. Essa noção de natureza é também uma forma de evocar a pureza e a inocência da menina, que a torna, então, ainda mais suscetível aos seus contraventores.

---

[115] SÍLVIA, In: *Significado dos Nomes*: Dicionário de Nomes Próprios. 7Graus, 2008-2016. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/silvia/>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Coincidentemente ou não, o nome da personagem do conto "O Segredo" é também o nome de uma figura presente na mitologia romana, cuja castidade é violada. Réia Sílvia é uma mortal que foi desposada pelo deus Marte, concebendo os irmãos gêmeos Rômulo e Remo. Obrigada a se manter casta pelo tio, a fim de não possuir descendentes para o trono, ela é enganada pelo deus e dá à luz o fundador de Roma, que será, então, um "fruto do estupro e da conspurcação da pureza" (MAGNAVITA, 2013, p. 83).

A mãe de Sílvia age com displicência desde a primeira cena, na qual a filha murmura que está com sede e ela a expõe, respondendo-lhe alto que pedisse água ao moço. Antes do ocorrido, já havia sido descrito que o proprietário não tirava os olhos da menina, do que a mãe por si só não se dera conta. Após o incidente, Sílvia segurou o braço da mãe e "não soltou senão depois que se retiraram" ("O Segredo", p. 78). Mesmo com a filha calada e distante, ela não nota o que havia acabado de ocorrer. A mãe só conseguia enxergar os próprios problemas. Antes mesmo de a menina falar, ela já se lamuriava como de costume: "- Não sei o que vai ser de nós – disse ela por hábito, meio aérea"[116].

A mãe de Sílvia, mais do que desligada, revela seus interesses sempre acima do bem-estar da filha, e é desse modo que acaba por entregá-la ao próprio primo, numa situação que ocorre devido ao desejo de ter um homem dentro de casa e de obter auxílio nas despesas:

> Quando Artur foi transferido para a agência do banco na cidade, a mãe insistiu para que fosse morar com ela. Artur se instalou no quarto de Sílvia, que se mudou para a alcova da avó, junto da cozinha. ("O Segredo", p. 79)
>
> – Você sabe que a pensão que você paga nos faz falta – continuou a mãe. - Depois, é sempre um homem dentro de casa: impõe respeito. (p. 84)

Nos excertos acima, é possível perceber, inclusive, que a mãe de Sílvia desloca a própria filha de quarto, para privilégio do primo. Sua insistência para que ele fique na casa, mesmo após saber do abuso sofrido por Sílvia, é uma maneira de expressar o ocorrido irrelevante e menos importante do que considera ser a presença de um homem em casa, tendo em vista os rumores sociais. Ela desencoraja e invalida o discurso da filha, dizendo-lhe: " – Que bobagem é essa?" (p. 82); mesmo ao ver a menina aos soluços, complementa: "- Só isso?" (p. 83). Ela declara não acreditar na própria filha, temendo perder os benefícios que a presença do primo lhe trazia: "Silvinha está numa idade terrível. Pode ter maldado" (p. 84). A mãe de Sílvia posiciona-se com desprezo e tem suas atitudes confirmadas pela avó, que garante que Sílvia inventou sobre o abuso:

---

[116] Loc. cit.

> – Silvinha, quer parar? – fez a mãe irritada ("O Segredo", p. 85)
>
> – Inventar uma coisa tão feia, Silvinha – disse a avó (p. 83)
>
> – Manteiga derretida – disse a avó e beliscou-a no braço. (p. 85)

Nessa mesma noite do abuso, a mãe volta a pentear os cabelos e a pensar no regime que começaria no dia seguinte, como mais uma prova do seu egocentrismo frente a tudo que acontecia com a filha. Mais que reclamar sobre sua posição de "mulher abandonada", ela também se lamenta com frequência por não possuir recursos financeiros:

> – É triste a vida de uma mulher abandonada – disse a mãe ignorando a bicicleta. (p. 78)
>
> A mãe sempre se lamuriava, a propósito de tudo. Que era uma mulher largada, pior do que viúva, nem ao menos sabia por onde andava aquele porcaria. (p. 79)
>
> Nunca tivera um emprego fixo, [o pai] não ganhava o suficiente para as obrigações da família. E ainda por cima sumiu deixando uma porção de dívidas. (p. 79)
>
> - o que seria dela, mulher abandonada, o que seria de Sílvia, que vida, que inferno! (p. 83)
>
> - que fazer, vida de mulher largada é isto – disse ela, antes de fechar a porta atrás de si. (p. 85)

A valorização que ela confere ao dinheiro a insere nas características do sujeito moderno capitalista que "vive em estado de permanente desassossego e insatisfação", por não ter seus interesses correspondidos, "reclama imediata gratificação de seus desejos sem limites" e remonta à imagem do "novo narcisista" (LASH apud BRUNNER, 2008, p. 17)[117]. Segundo o autor, "ao educar 'as massas para ter um apetite inesgotável não só por bens, mas por novas experiências e satisfação pessoal', joga de forma sedutora com o mal-estar na civilização ao defender o consumo como uma saída para a angústia e para o sofrimento humano" (p. 24). Esse pensamento é cabível quando analisamos, por exemplo, o comportamento da mãe de Sílvia na loja de sapatos ou o seu desejo de alugar outro imóvel, mesmo não necessitando: "Deixe de inventar moda. Esta casa está muito boa – disse a avó ("O Segredo", p. 78).

> [...] em todas as classes aumentam as necessidades individuais e a ânsia de prazeres materiais; um luxo sem precedentes atingiu camadas da população a que até então era totalmente estranho; a irreligiosidade, o descontentamento e a cobiça intensificam-se em amplas esferas sociais. (FREUD, 1976, p.189)

Tanto no conto "O Segredo" quanto no conto "Namorado Morto", é possível pensar "na vigência de um discurso capitalista que impõe com muita veemência, seja por meio do consumismo, seja por meio de um 'arsenal' gigantesco de drogas (psiquiátricas ou não), a

---

[117] LASH, Cristopher. *A cultura do narcisismo:* a vida americana numa era de esperanças em declínio. Trad. Ernani Pavaneli. Rio de Janeiro: Imago, 1983, p. 15.

ideia de que é possível eliminar os sintomas e o mal-estar de cada sujeito" (BRUNNER, 2008, p. 19). Assim temos, em "Namorado Morto, a mãe e a vizinha oferecendo calmantes a Doquinha:

> – Tome, minha filha – disse a vizinha com voz piedosa, distante. [...]
> – Devolveu o calmante – disse a vizinha. (p. 62)
>
> A mãe bateu-lhe de leve no rosto, tomou-lhe o pulso, abandonou-o, acabou saindo a passos rápidos em busca de algum remédio que fizesse a filha dormir. (p. 66)

Nessa sociedade de consumo, destaca-se o apagamento do outro. Há um excesso de valorização pessoal em detrimento dos relacionamentos, que são vazios. O triunfo da forma mercadoria produz um mundo estéril, transmitindo a ideia, inclusive, de que as faltas estruturais podem ser substituídas por bens materiais, o que culmina num desencanto pela vida. Por dois momentos no conto "O Segredo" temos as pessoas que abusam de Sílvia dando-lhe ou oferecendo-lhe presentes, como se pudesse haver uma relação de troca ou como uma maneira de comprar o seu silêncio:

> No dia seguinte, Artur trouxe a aquarela que lhe tinha prometido. (p. 81)
>
> - Pode ir, minha flor – disse o homem, cínico, o olho esquerdo quase fechado, no esforço de não piscar. - Se voltar, ganha um presente. (p. 89)

A mãe de Sílvia, além de demonstrar profundo desinteresse pelo desenvolvimento da filha, ainda atribui a má conduta da menina na escola ao seu "sangue ruim" (p. 79), aludindo que o seu comportamento reproduzia a personalidade do pai, alguém de quem Sílvia só ouvira coisas ruins. Outra vez temos essa comparação quando, para mostrar que não acreditou na filha e dar razão ao primo, a mãe diz: "Saiu ao pai, que imaginação" (p. 85). Assim, aparentemente Sílvia passa a ser estigmatizada como o fardo remanescente de um casamento que não dera certo e "sucumbe como dejeto do casal genitor" (BRUNNER, 2008, p. 84).

Enquanto Sílvia tem sua dor suprimida e banalizada pela mãe, que o tempo inteiro demonstra possuir problemas maiores que os da filha, Doquinha é tida pela mãe como "cheia de dengos", de modo que o discurso materno presente nos dois contos torna-se devastador para a construção psicossocial das meninas:

> Em outros termos, pode-se depreender a ideia de que "o inconsciente é social", ou seja, o sujeito falante já nasce imerso e marcado pelo discurso do Outro, constituindo-se por meio dos efeitos das palavras do outro acerca daquilo que ele pode pensar e sentir. (BRUNNER, 2008, p. 14)

O discurso materno, da forma como é apresentado nos contos, propicia um rompimento na organização emocional das adolescentes de maneira praticamente irreversível,

sobretudo devido à carga emblemática que o discurso possui enquanto alicerce dos primeiros vínculos afetivos. Os enunciados das mães são significativos por se configurarem desestruturadores e avassaladores à medida que constituem relevância simbólica e inconsciente no desenvolvimento das filhas, o que pode ser visto em três momentos:

1) Por meio de frases que reproduzem uma humilhação pública:

a) Quando a mãe de Doquinha não se mostra compreensiva com a tristeza da filha na frente da vizinha: "- Isso passa – disse a mãe" ("Namorado Morto", p. 62);

b) Quando a mãe de Sílvia diz na frente da avó sobre ela estar fantasiando, posteriormente, dizendo ao próprio agressor sobre ela ter maldado: "- Minha filha, você está nervosa, quem sabe andou sonhando" ("O Segredo", p. 83); "Silvinha está numa idade terrível. Pode ter maldado – disse a mãe" ("O Segredo", p. 84).

2) Por meio de frases desencorajadoras e irônicas:

a) nas declarações da mãe de Doquinha: "Está crente que é moça... – disse a mãe, na hora de sair ("Namorado Morto", p. 60);

b) na atitude da mãe de Sílvia, que pica em pedaços um retratinho que ela tinha do pai: "Seu pai é um traste muito à-toa – disse a mãe para Sílvia, quando lhe tirou das mãos um retratinho dele e o picou em pedaços" ("O Segredo", p. 79).

3) Por meio da vulgarização dos sentimentos e até mesmo do deboche:

a) pelo desprezo com que a mãe de Doquinha enfatiza os sentimentos da filha por Mário, sobretudo quando ele morre: "- Chega, minha filha. Já são horas de dormir [...]; - Deixe de bobagem, Doquinha – Disse a mãe, puxando-lhe o cobertor sobre as pernas" ("Namorado Morto", p. 65);

b) pelas gargalhadas da mãe de Sílvia ao vê-la escrevendo uma carta ao pai, de quem não possui nem o endereço: "- Você ficou doida? – perguntou a mãe depois de ler o que estava escrito. [...] – Nem sabe se está vivo ou morto. E o endereço? – disse a mãe com uma gargalhada" ("O Segredo", p. 90).

O papel da mãe no momento de transição entre a infância e a vida adulta é fundamental para a estruturação de menina a mulher, uma vez que é por meio de sua identificação com ela que se estabelece a dinâmica que permite um desenvolvimento autônomo e seguro. No entanto, ao contrário do que seria necessário, é possível notar que, em ambos os contos, as mães se mostram frias e não possuem o papel estruturador que seria, de fato, tão impreterível.

Conforme pensado por Freud e desenvolvido por Lacan, o fato de a mãe ser para a filha uma imagem de mulher e de mãe ao mesmo tempo faz com que se espere mais dela do que do pai, já que a mãe é responsável por atuar diretamente como base para a constituição da feminilidade da filha[118]. Quando a mãe não se dá conta da existência e da importância dessas duas vertentes de representação e não as corresponde, pode ocorrer o fenômeno psicológico chamado de devastação[119], que, por sua vez, atua malogrando o acesso à feminilidade.

A adolescência é uma fase muito propícia à devastação, "na medida em que a adolescência, ao impor uma série de vicissitudes, convoca o sujeito, principalmente no caso da menina, pela via do especular, a questionar-se quanto a sua própria imagem e ao ser objeto de desejo para o outro" (BRUNNER, 2008, p. 8). Compreende-se os efeitos da "devastação" no caminho para construção da feminilidade e da maturidade como criadores de uma série de obstáculos ao desenvolvimento. Dentre os possíveis efeitos ocasionados por esse fenômeno, encontramos nas narrativas os sintomas que desvelam medo, insegurança e retraimento social no comportamento das personagens Sílvia e Doquinha.

Logo nas primeiras linhas do texto "Namorado Morto", a protagonista se penitencia e se menospreza pelas emoções que sente:

> Burra. Tinha raiva de si mesma, de estar sofrendo tanto, doía dentro dela, apertava o peito, crivado de pontadas fininhas, verdadeiras (p. 57)
>
> Escondia do próprio Mário, até ele podia rir se soubesse. (p. 58)
>
> Doquinha, porém, vaidosa, com horror de fita, consertando o cabelo a cada momento, pensava em namoro: ridículo, devia ser pecado. (p. 60)
>
> Ela então, burra, saiu com aquela história de dar-lhe um retrato. (p. 63)

Além da baixa autoestima exteriorizada por ela, é perceptível o medo que Doquinha tem de que seu segredo seja desvendado. Desaguando na morte, "a essência do mito do amor infeliz é uma paixão inconfessável" (ROUGEMONT, 2003, p. 274), como o segredo que Doquinha guarda a sete chaves sobre o que sente por Mário:

> [...] era como se de repente a mãe fosse desvendar o seu segredo, rasgar o seu peito, o fundo daquele pudor, berrar para todo mundo ouvir que ela, com onze

---

[118] "[...] a realidade de devastação [...] constitui, na mulher, em sua maioria, a relação com a mãe, de quem, como mulher, ela realmente parece esperar mais substância que do pai" (LACAN, 2003, p. 465).

[119] "O termo 'devastação', em francês *ravage*, aparece na obra de Lacan (1973/2003) no 'Aturdido' para designar a relação de uma mulher à sua mãe. Neste texto, Lacan marca uma diferença em relação à tese freudiana segundo a qual a menina se afasta da mãe acusando-a de ser culpada de sua castração e se volta para o pai a fim de receber dele o que a mãe não lhe deu: o falo. Daí o pai se constituir para a menina como o porto seguro no qual ela se refugiaria. [...] O termo *ravage* tem a mesma raiz que *ravissement* e *ravinement*. Significa "desgaste violento", "deslizamento", "dano", "prezuízo", ou ainda, "devastação" (MARCOS, 2011, p. 273)

> anos, estava apaixonada por um garoto de calças curtas, ridículo! Tinha vergonha da palavra *namoro*. ("Namorado Morto", p. 58)
>
> Calava, escondia, se escondia não era bom, quem sabe fosse pecado, pois o que era permitido não se ocultava. (p. 58)
>
> Arrepiava-se com o temor de que a mãe estivesse no caminho de descobrir tudo. (p. 59)
>
> Ficou com medo de uma indiscrição, morreria de vergonha se os colegas viessem a saber que estava oferecendo um retrato a Mário, era como se tudo fosse ser descoberto, até os beijos que quase mancharam a dedicatória. (p. 63)
>
> Tinha medo de que (...) descobrissem [o retrato que dera a Mário], por aí viriam a desvendar o seu segredo. (p. 62)

Em "O Segredo", esses efeitos de devastação podem ser relacionados ao modo como Sílvia se cala diante dos abusos, consentindo e mantendo-os em sigilo, em meio a um crescimento que se dará de maneira solitária e desamparada:

> Sílvia, indefesa, não tentou qualquer gesto para libertar-se. Ficou quieta, amedrontada. (p. 78)
>
> Sílvia estava calada, distante.
> -Silvinha, acorda – disse a mãe, dando-lhe um safanão. (p. 78)
>
> [...] a menina estava quieta, abobalhada, com um frio nas costas. (p. 79)
>
> Artur começou apertando-lhe o joelho [...]. Sílvia ficou quieta, obediente, hipnotizada. (p. 82)
>
> E ficou quieta, parada, com ar de que não era com ela. [...] Sílvia fechou os olhos para não ver. (p. 89)

Na última sentença do conto "O Segredo" temos: "Cresceu sem contar para ninguém" (p. 90). A ausência de objeto direto na frase propicia uma interpretação ambígua. O duplo sentido é gerado porque, num primeiro momento, podemos entender que o que Sílvia cala por toda sua infância e adolescência são os abusos sofridos, mantidos em confidência. Numa outra perspectiva, é possível compreender que o que não foi contado a ninguém se refere ao próprio crescimento da menina, elucidando ela ter crescido sem a diligência adulta ou sem que se percebesse, de modo a expressar o profundo desalento e introversão com que passou os momentos da infância e adolescência até a maturidade.

É possível inferir que as mães dessas adolescentes não almejam acompanhar o crescimento das filhas, tornando-se mais conveniente ignorá-lo, como se não carecesse de nenhuma mediação e tutela por parte das progenitoras. É justamente na adolescência, período descrito nos contos, que se configura um momento chave na formação pessoal, fazendo a menina voltar-se à mãe, e no qual a existência de algumas problemáticas culmina em conflitos estruturais, que definem e delimitam a dependência das jovens com relação à família e à sociedade. Muitos desses transtornos são provindos de uma infância turbulenta, na qual as bases narcísicas não foram muito bem definidas. Enquanto a identificação

do menino com o pai, através do complexo de castração[120], é resolutiva, com relação à menina, o complexo pode ser considerado importante em termos estruturais, mas não resolve seu problema de identificação.

Segundo Freud, o Narcisismo é essencial para a constituição dos indivíduos. Com bases narcísicas[121] bem definidas na infância, somos capazes de lidar melhor com o mundo. Entretanto, quando essas bases são fracas, o narcisismo se articula de maneira a voltar-se contra o adolescente. A situação é delicada, principalmente, quando se trata de jovens que precisam de ajuda, pois muitas vezes eles deixam de buscá-la por encarar o outro como ameaçador. Pedir auxílio seria o mesmo que conceder a um outro o poder sob seus problemas e declarar suas fraquezas:

> [...] considera-se a adolescência não apenas um simples retorno ou "eclosão" de algo já dado anteriormente, mas sim um processo que, além de envolver as consequências dos estágios edipianos – tanto em sua forma negativa como positiva-, envolve-os de tal modo que há um "balanço" da imagem que o sujeito havia construído de si próprio e também das figuras parentais. (BRUNNER, 2008, p. 32-33)

Para o criador da psicanálise, o Complexo de Édipo é a principal articulação estruturante do psiquismo humano. O conflito de sentimentos de amor e ódio vivenciados na infância é constitutivo na "dependência psíquica" da adolescência. Tanto o mito desenvolvido em torno da tragédia de Sófocles, quanto o complexo elaborado por ele, definem alguns conflitos universais que transcendem épocas e envolvem questões relacionadas à ética e aos tabus sociais, fundamentais na constituição do sujeito. Além da abordagem sobre livre-arbítrio e através da interdição do incesto, o intercâmbio entre a sociedade e o sujeito é definido com a delimitação de direitos e deveres e com a renúncia aos impulsos. A busca por respostas à questão "até que ponto somos donos das nossas ações?" é inserida no contexto da construção de identidade e identificação do adolescente, e essa contestação é fundamental. É através do "pacto edípico" que a criança se liberta da dependência excessiva dos pais, e através do "pacto social" que se legitima a relação entre sujeito e sociedade. Nesse meio, encontramos o adolescente: na transição entre o permitido e o

---

[120] O complexo de castração, conforme abordado em análise anterior, é o nome dado por Freud ao processo que sucede e resolve, no caso masculino, o complexo de Édipo.

[121] Para Freud, as bases narcísicas contemplam, inicialmente, um momento intermediário entre o desenvolvimento do autoerotismo e do amor objetal. Percorrendo várias obras do autor, o conceito foi sendo aprimorado e ocupando lugar fundamental na história da constituição do sujeito. Cf. *O conceito do narcisismo em Freud e alguns dos seus destinos*, [...], p. 18-39. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/11780/11780_3.PDF>. Acesso em: 20 mai. 2015.

proibido, entre o desejo e a repressão. Cheio de contestações e agindo de maneira diferenciada no desejo de se auto afirmar enquanto adulto. A superação do complexo de Édipo só é possível:

> [...] na medida em que a criança seja amada e respeitada como pessoa, na sua peculiaridade, pelo pai e, antes dele, pela mãe. É o amor materno que funda a possibilidade, para a criança, de vencer a angústia de separação, tornando-se um ser – outro com respeito à mãe. O amor da mãe, já modelado pela cultura, prepara o advento terceiro, do pai, cuja entrada em cena, através da estrutura triádica, ajuda a criança a construir sua própria liberdade e autonomia (PELLEGRINO, 1983)[122].

Deste modo, é possível compreender o quanto a relação mãe-filha configura-se essencial e, do modo como ela é expressa nos contos, mostra-se tirana e opressora:

> [...] no inconsciente, é comum que as falhas maternas encontrem lugar, pois "ela é, para o sujeito, uma imagem de suas primeiras angústias, lugar de um enigma insondável e de uma ameaça obscura." No entanto, quando se trata da filha, tais falhas podem chegar à devastação. (SOLER apud BONFIM, 2014, p. 4-5)[123]

> Os processos identitários dependem de confiança em referenciais externos. Se esses referenciais são inconstantes, os processos de delimitação de identidade sofrem tensões. Em obras de ficção referentes a contextos de repressão, a ação das forças destrutivas pode associar-se a "perda de autonomia e de autoconfiança, sentimentos de angústia, medo e até de completa insensibilidade" (UMBACH, 2001, p. 147). Em um contexto de extrema violência, é acentuada a fragilização. (GINZBURG, 2013, p. 68)

De acordo com Nominé (1997, apud BRUNNER, 2008, p. 90), quando a filha percebe que a mãe não pode lhe corresponder, "nasce o desejo que a levará a buscar um significante ao lado do pai"; assim, tornam-se compreensíveis os pensamentos reiterados de Sílvia em obter notícias sobre o pai há anos desaparecido. O seu desejo de encontrá-lo e de obter mais informações sobre ele é o que resulta numa das cenas mais trágica do conto. Motivada pela esperança de possuir um retrato do pai - o único que ela tinha havia sido destruído pela mãe -, ela acompanha um homem desconhecido que diz ser amigo do seu pai e é violentada novamente. No momento do abuso, sem que ela própria fosse capaz de entender o motivo, clama pelo pai e não pela mãe: " – Papai – ganiu Sílvia, sem saber por quê" ("O Segredo", p. 89). O seu chamado não soa estranho aos leitores, já que a mãe de Sílvia outras vezes já havia demonstrado não lhe conferir a segurança e a proteção de que ela precisava.

Inconscientemente, surge em Sílvia a ideia de escrever uma carta ao pai, quiçá contando os abusos sofridos, a falta que sentia dele, mas tem sua esperança sabotada pela

---

[122] PELLEGRINO, Hélio. Pacto edípico e pacto social: Da gramática do desejo à sem-vergonhice brasílica. In: *Folha de S. Paulo*. Folhetim, n. 347 de 11 set. 1983.
[123] SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005, p. 91.

mãe. A personagem, que por alguns instantes pôde se imaginar sob a proteção e o amparo da figura paterna, com sua expectativa tragicamente destruída "nunca mais pensou em escrever para o pai" ("O Segredo", p. 90), o que mostra que para ela, assim como para todos os personagens do livro *A Boca do Inferno*, não há mesmo escapatória.

No conto "Namorado Morto", não temos a revelação sobre a morte do pai de Doquinha, mas percebemos sua notável ausência, sobretudo por meio de referências que sugerem que sua mãe possui o estigma da viuvez:

> [...] distanciou-se da mãe, espigada no seu vestido preto de rendas, devota como uma viúva de olhar duro e vazio, diante da qual os homens respeitáveis se descobrem com unção. (p. 60)
>
> [...] a mãe apareceu, alta, estranha e fria como uma viúva que se vê passar pela primeira vez na rua. (p. 65)

Doquinha exterioriza a falta paterna que sente através de comentários nos quais pressupõe-se um desejo implícito, contido no modo como analisa intimamente a família de Mário:

> A família de Mário tinha se mudado há três anos para a cidade. Vinha de um lugar grande, tinha maneiras diferentes, a mãe, tão chique (soberba, interpretava-se) cobria-o de carinhos e vontades. Ali, acompanhava a procissão com o pai. (p. 60)
>
> O pai era um homem distinto, certamente rico, mas tinha um jeito abrutalhado, Doquinha o achava feio. (p. 60)
>
> A mãe de Mário ainda não foi vê-lo, só irá para o enterro, pois a família é de cerimônia [...], a mãe de Mário era soberba, mal cumprimentava, entre dentes, as pessoas com que cruzava na rua. (p. 61)

Subentende-se uma tácita ambição inconsciente de Doquinha em possuir uma família como a de Mário, que aparenta ser bem estruturada, oferecendo-lhe amor e carinho, assegurando-lhe conforto. Através dos pensamentos da protagonista, expressos numa narrativa em que predomina o discurso indireto livre, notamos que as descrições feitas sobre a mãe e o pai de Mário acabam resultando em comparações relacionadas ao menino:

> Como o pai; imperturbável. (p. 60)
>
> Devia ser soberbo como a mãe. (p. 64)

Desse modo, torna-se verossímil dizer que seus pensamentos podem traduzir uma forma subconsciente de revidar a rejeição e a indiferença que precisa enfrentar perante sua família pouco estruturada e o seu sentimento não correspondido por Mário. O discurso da personagem é assimilado como certa demonstração de recalque[124], um desejo de

---

[124] "De acordo com Freud, o recalque é um dos conceitos fulcrais da psicanálise. Consiste em um mecanismo que remete para o inconsciente emoções, pulsões e afetos que são considerados repugnantes para um determinado indivíduo". RECALQUE. In: *Significados*. 2011-2017. Disponível em: < https://www.significados.com.br/tecnologia/>. Acesso em: 10 nov. 2016.

também ser coberta de carinhos e vontades, bem como o de poder estar acompanhada pelo pai.

Segundo Portella (2010), a existência do pai omisso, que pode ser o pai sumido ou morto, necessita de uma elaboração psíquica desafiante, que permita a superação por meio do esquecimento, a fim de não se transformar em trauma:

> O trabalho de esquecimento a ser efetuado para tirar a figura paterna das clivagens idealizantes, que congelaram seu destino, precisa, em primeiro lugar, colocar em andamento um recalque originário a partir do qual somente o retorno do recalcado de materiais infantis, edipianos, se tornará possível, disponível e figurável. (PORTELLA, 2010, p. 156)

O tema do pai ausente é recorrente em quase todos os contos da coletânea, com exceção apenas do conto "Dois Irmãos" e "Três Pares de Patins", cuja presença paterna consta, porém demonstra-se bastante falha e omissa. Os protagonistas dos outros cinco contos do livro possuem a ausência do pai biológico, e em dois casos há a substituição simbólica por um padrinho carrasco (Filho de Padre, O Moinho). Por resultar tão significativa na formação de um indivíduo e como mediador das relações pessoais, a figura paterna é tão cara aos estudos psicológicos: "O arquétipo paterno está ligado à luta pela vida, ao existir no mundo, ao abandono do universo materno protegido e aos perigos do mundo 'lá fora' (do útero materno)" (COVELO, 2011, p. 32).

Consequentemente, é possível relacionar os dramas vividos pelos personagens a essa ausência, de cunho fundamental para estruturação do sujeito. Segundo Pellegrino (1983), o pai sendo fundamentalmente o primeiro representante da Lei da Cultura[125] junto a criança, quando violado seu significante no mundo interno, há uma ruptura na qual o lugar da lei acaba sendo destruído, provocando um desastre psíquico: "Tudo aquilo que ficou reprimido – ou suprimido – em nome do pacto com o pai, vem à tona, sob forma de conduta delinquente e antissocial" (p. 1).

Essas implicações são evidentes no conto "O Segredo", cuja falta chega a ser tão expressiva que, além de denotar o comportamento de Sílvia por meio da vertente antissocial, faz do pai também um personagem, ausente da trama, porém parte integrante da história. Segundo Cabral (2008), é possível considerá-lo como membro da narrativa, já que ele é constantemente referido por outros personagens, evocado por fotografias e, embora não produza ações, motiva as ações de outros personagens, como ocorre não apenas

---

[125] "A Lei existe, não para humilhar e degradar o desejo, mas para estruturá-lo, integrando-o no circuito de intercâmbio social." (PELLEGRINO, 1983, p. 3)

com Sílvia, mas também com sua mãe. Mesmo com ela dizendo que "ele não fazia falta" ("O Segredo", p. 79), ironicamente, as suas reiteradas queixas revelam que havia certa esperança em seu retorno. Do mesmo modo, é possível perceber essa espera contínua sugerida na locução adverbial contida na frase "como sempre o pai não dava notícias" (p. 79), mais um indicativo de sua constante presença no conflito da narrativa:

> Tal organização discursiva não é, claro, escolhida ao acaso pelo escritor, mas antes tem como objetivo criar o que denominarei como *efeito de ausência*. Ou seja, interessa ao autor que essa personagem fique a uma certa distância das demais, pois é sua ausência que gera o conflito narrativo. Além disso, para atingir o efeito de ausência, é essencial também que essa personagem seja sempre retratada de maneira incompleta, fragmentada e, justamente por essa razão, é essencial que ela não se mostre, mas que seja somente referida, e que seus atos, sua descrição, sejam sempre filtrados pelo olhar do outro, pela memória não-confiável do outro, que recria esse ausente e assim o coloca diante do leitor. (CABRAL, 2008, p. 16-17)

Além do trágico efeito ocasionado pela ausência do pai, através das lamentações da mãe relacionadas à privação de uma figura masculina dentro de casa, é retomado o aspecto patriarcal prototípico abordado pelo romantismo que fora mencionado previamente: "A ideia mítica de um pai como âncora da estrutura social não se dissocia da história de hegemonia política do patriarcado" (GINZBURG, 2013, p. 77).

Ao estudarmos a origem da família ocidental, nos deparamos com o legado cultural de autoridade masculina, a partir da qual temos um "poder paterno que acompanha uma autoridade marital" (BADINTER, 1985, p. 29). Essa concepção é afirmada pela teologia cristã, reproduzida através de três atos principais: no primeiro, a mulher é concebida como companheira do homem, proveniente de sua costela e, dessa forma, já é estabelecida a primeira hierarquia entre eles; no segundo, ela é apontada como responsável por ambos terem ingerido o fruto proibido e, "nesse incidente, a audácia, a curiosidade e a vontade do poder estavam com a mulher"[126], incutindo sobre ela a culpa pela desobediência; no terceiro, temos as maldições implicadas a ela: "Multiplicarei os sofrimentos de tua gravidez. Entre dores darás à luz os filhos. A paixão te arrastará para o teu marido e ele te dominará." (BÍBLIA, Gêneses, 3, 16)[127]. Essas concepções demonstram a consolidação de uma sociedade patriarcal, o que podemos notar nos contos, cujas famílias demonstram carecer de uma figura masculina de autoridade. Aparentemente, Doquinha mora apenas com a mãe, mulher "devota como uma viúva de olhar duro e vazio" ("Namorado Morto", p. 60), e Sílvia mora, no princípio e no fim do conto, com a mãe e a avó materna. O pai, "há

---

[126] Ibidem, p. 34
[127] Tradução Bíblica de Ludovico Garmus, 2010, p. 14.

cinco anos, tinha desaparecido" ("O Segredo", p. 79), motivo de reiteradas queixas feitas pela mãe. Segundo Ginzburg (2013, p. 81), a figura paterna destruidora é relevante, em caráter denotativo e metafórico, à medida que também é:

> [...] indicadora de um núcleo negativo na imagem convencional da família. Recuperando pesquisas de Philippe Ariès (1981), o elo que une pai e filho não é necessariamente um afeto incondicional, mas pode ser casual, arbitrário, condicionado por circunstâncias. E, nesse sentido, a ruptura desse elo não é violação de uma sacralidade; é um fenômeno concreto, histórico, pautado por elementos situados no tempo e no espaço.

Por meio de uma investigação histórica, na sequência do estabelecimento dessas concepções patriarcais, tivemos uma geração de casamentos arranjados, reproduzindo uma "sociedade sem amor" e uma visão sobre as crianças bem diferente da concebida atualmente, mas cuja evolução histórica foi deixando rastros pelo caminho. Até o século XVII, segundo Philippe Ariès, tanto a criança quanto os adolescentes eram vistos como pequenos adultos, tratados com persistente desprezo, o que foi se alterando lentamente e, apenas no século XIX, algumas mudanças se solidificaram. Ainda no que tange a compreensão sobre a infância, um fator de relevante observação é que, segundo o cristianismo, "logo que nasce, a criança é símbolo da força do mal, um ser imperfeito, esmagado pelo peso do pecado original" (BADINTER, 1985, p. 55), o que a configura como um ser de desgraça, malicioso e pecador. Com base nessa herança cultural e na relevância dos conceitos religiosos, é coerente que tenha havido um desinteresse sobre a criança, inclusive em textos literários, onde elas aparecem apenas por volta da metade do século XVIII:

> À versão trágica e pessimista da infância, ela opõe um desprezo real pela criança. Mais do que o mal, a criança é antes o nada insignificante ou o quase nada. É essa quase insignificância que explica em parte a indiferença materna [...] pois era necessária uma grande dose de insensibilidade para suportar, como tais mulheres o fizeram, a morte de seus filhos, mas também para escolher fazê-los viver, distanciados, numa espécie de abandono moral.[128]

Verificando o comportamento das mães frente ao alto índice de mortalidade infantil, chegou-se à conclusão de que "não é porque as crianças morriam como moscas que as mães se interessavam pouco por elas. Mas é em grande parte porque elas não se interessavam que as crianças morriam em tão grande número" (BADINTER, 1985, p. 87). O amor materno surge como um novo valor incutido na sociedade apenas por volta do final do século XVIII e, ainda assim, apenas algumas mulheres se submetem a esses valores, outras

---

[128] Ibidem, p. 82-83

apenas dissimulam segui-los. As mulheres de classe mais baixa são as últimas a se adequarem ao novo conceito de maternidade, que se dá, de fato, apenas em meados do século XIX.

Direcionando, então, esses resquícios culturais transmitidos de geração em geração ao modo como as crianças dos contos em análise são concebidas, percebemos que nas duas narrativas em questão, as meninas são tratadas com certo desprezo e irrelevância, como se os seus sentimentos e vontades não fossem consideráveis ou dignos de preocupação.

O adulto possui um papel importantíssimo sobretudo para os adolescentes que estão à deriva, como constatamos nos casos de Sílvia e Doquinha. No romance *O braço direito,* de Otto Lara Resende (1994b, p. 92), o personagem Laurindo já havia mencionado: "A falta de base familiar é uma lacuna impossível de preencher, basta ver o que têm sido as frustradas tentativas de remediar a ausência da família bem constituída".

Por não possuírem referenciais, as personagens de "O Segredo" e "Namorado Morto" experimentam psíquica e fisicamente os sintomas da angústia através de "experiências profundas de medo, temor, terror, desespero e desamparo" (ROCHA, 2000, p. 24). A angústia, como constituinte e estruturante da subjetividade humana, pode se manifestar externamente, no corpo, bem como internamente, na alma. Segundo Freud, quando estabelecida entre corpo e espírito, ela é ainda mais ameaçadora:

> Seria indispensável conservar a referência ao pai e à mãe nas múltiplas configurações que estes podem assumir como imagens, figuras e parceiros dos mais variados cenários encontrados nas fantasias originárias. O esquecimento do pai mantém um sistema narcísico que exclui todo sinal de diferença. Esse é o maior risco, segundo Chabert, do que ela chama de "melancolia da transferência" trazer confusão não apenas no que concerne ao objeto perdido não-identificado, mas também quanto à identificação do objeto amado. (PORTELLA, 2010, p. 154)

Doquinha e Sílvia não encontram o outro como provedor de amor, o que as remete ao desamparo incessante, ficando elas "à mercê de suas buscas solitárias e pouco sublimatórias" (SOLER apud BRUNNER, 2008, p. 14)[129].

Dentre as conexões estabelecidas numa análise conjunta desses contos, uma delas é que em ambos há sete personagens. São eles: Doquinha, a mãe de Doquinha, Mário, Madalena, a vizinha, a mãe e pai de Mário em "Namorado Morto"; e Sílvia, a mãe, o pai (como

---

[129] SOLER, Colette. Mudança na amarração da angústia. Trad. Maria Célia Delgado de Carvalho. In: *Reista Stylus.* Rio de Janeiro, n. 11, p. 13-25, out. 2005, p. 15.

personagem ausente), a avó de Sílvia, o proprietário, Artur e Souzinha, no conto "O Segredo". Os ambientes de ambos os contos são predominantemente femininos. Doquinha convive com a mãe e os únicos homens citados no conto são Mário e seu pai. Em "O Segredo", Sílvia convive com a mãe e a avó, tendo a presença, por determinado tempo, do primo da mãe. Todos os homens que são mencionados no conto, com exceção do pai de Sílvia, abusam da menina.

Em "Namorado Morto", além da protagonista Eudóxia, Madalena e Mário são os únicos personagens nomeados. Madalena é um nome proveniente do grego *Magdaléne* e significa "a que vem de Magdala" e em hebraico traduz-se também como "Torre de Deus"[130]. O nome tornou-se popular devido à personagem bíblica Maria Madalena, considerada uma amiga fiel de Jesus Cristo. Madalena aparece no conto como melhor amiga de Doquinha. A relação entre o significado do nome e a personagem nos remete à dimensão crítica atingida pelo enclausuramento de Doquinha, que não se abre sequer para sua melhor amiga, mesmo com a alusão de que, tal qual a personagem bíblica, ela seja companheira e fiel.

Mário tem origem a partir do latim *Marius* e significa "homem viril"[131], concepção que remete à descrição de seu pai, um homem "abrutalhado". No entanto, o que mais salta aos olhos é a correspondência existente entre o personagem Mário, de "Namorado Morto", e Mauro, de "Dois Irmãos", que, de maneira proeminente, não se limita apenas à semelhança fonética. Primeiramente, os personagens são delineados com personalidades muito parecidas e ambos morrem de repentina doença, ainda muito jovens:

> Tinha a doutrina na ponta da língua, e no comportamento, era o que todos reconheciam: um verdadeiro homenzinho. [...]. Nunca perdia uma lição de catecismo. No entanto, nem precisava mais das aulas; sabia de cor as orações, respondia, de trás para diante, a todas as perguntas do livrinho. ("Dois Irmãos", p. 23-24)
>
> Nunca entendeu nada. Sabia apenas a lição, como um papagaio, muito bem procedidinho [...]. Mário tinha uma bela caligrafia, os olhos postos no caderno viam o caderno, caprichava nas hastes das maiúsculas, bordava as letras com igualdade. ("Namorado Morto", p. 57)
>
> ***
>
> Mauro nunca tinha reparado na cara da professora. Não reparava em nada. ("Dois Irmãos", p. 24)
> Mário não percebia nada [...] ("Namorado Morto", p. 59)
>
> Mário [...] era indiferente, não desconfiava de nada, não distinguia ninguém. ("Namorado Morto", p. 63)

---

[130] MADALENA. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos nomes. 7Graus, 2008-2017. Disponível em: < https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/madalena/>. Consultado em: 10 nov. 2017.
[131] MÁRIO. Ibidem, 2008-2017. Disponível em: < https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/mario/>. Consultado em: 10 nov. 2017.

> ***
> Mauro comungou primeiro. Levantou-se, de mãos postas retomou o lugar no banco. Tinha os olhos baixos, quase fechados, devia estar sendo guiado por um anjo. ("Dois Irmãos", p. 32)
>
> Mário certamente rezava, era um menino religioso, tinha o ar compungido de quem, na procissão, estava apenas na procissão, acompanhando o corpo de Deus, que o vigário levava, vivo e verdadeiro, no ostensório, pelas ruas da cidade. ("Namorado Morto", p. 60)
>
> ***
> Três anos depois da primeira comunhão, Mauro morreu. Era o melhor da família, o mais bem-comportado. Não resistiu ao crupe. Morreu em poucas horas. ("Dois Irmãos", p. 33)
>
> Ficara doente assim à toa, de repente a vizinha entra pela casa com a notícia: Mário morreu. ("Namorado Morto", p. 64)

"Namorado Morto" é, portanto, o segundo conto em que aquele que reproduz um modelo a ser seguido e que obedece sem questionamentos fenece. As descrições feitas por Doquinha sobre a imagem de Mário no caixão são elaboradas de modo que a sua personalidade não destaque alterações significativas. Sutilmente somos conduzidos do Mário vivo para o Mário morto sem nos darmos conta, através de adjetivos análogos, que concedem ao personagem características praticamente invariáveis antes e depois da morte:

- Vivo: "muito bem procedidinho, tão bem lavado" (p. 57); "rijo, direto, incomunicável" (p. 60);
- Morto: "sereno, o cabelo bem penteado" (p. 65); "rígido, frio, morto" (p. 65).

Em segundo lugar, valendo-nos da comparação acima, é plausível citar que, tanto no conto "Dois Irmãos", como no conto "Namorado Morto", os personagens Gílson e Doquinha podem conceber o vômito como ato de repulsa, representação do ponto máximo da náusea, causado por intenso conflito psicológico e pela repressão. A ação também retrata uma forma violenta de rejeitar emoções como, por exemplo, o medo, proveniente de situações desconhecidas:

> À noite acordou vomitando. [...] Gílson ficou frio, estava perdido. O enjoo no estômago aumentou. Teria que dizer que mentira, [...], estava desmascarado. ("Dois Irmãos", p. 28)
>
> Doquinha tinha na boca o gosto do chá e do vômito ("Namorado Morto", p. 62)
> Doquinha inventava a sua cara no caixão, dava nojo, era enjoativo como o chá com muito açúcar, vinha um desejo de cuspir, cuspiu no chão. ("Namorado Morto", p. 63)
>
> Dava náusea pensar em Mário morto, Doquinha cuspia no chão ("Namorado Morto", p. 63-64)

Por fim, assim como a família de Mário, a de Mauro é aparentemente bem estruturada. Contudo, é presumível que, para ambas, as aparências sejam consideradas mais im-

portantes em detrimento de uma genuína base familiar, pois mesmo o fato de elas se configurarem como modelo a ser seguido, representando um protótipo de família feliz e religiosa, intrinsecamente, parecem ser geradoras de problemas estruturais. Por meio de uma violenta repressão, essa imagem de família modelar culmina na morte de filhos submissos e na aflição e consternação dos que os cercam.

É possível perceber que os personagens que caracterizam membros familiares, em ambos os contos, "Namorado Morto" e "O Segredo", não são nomeados, o que contribui para que sejam colocados num lugar-comum, como personagens que possuem um comportamento impessoal, desprovido de originalidade, não se adequando às situações nas quais sua presença seria de suma importância. Assim temos a mãe e o pai, tanto das protagonistas Doquinha e Sílvia como de Mário; assim, temos a avó de Sílvia e a vizinha de Doquinha, que, embora não faça parte da família, denota um estereótipo de intrometida: "explicou a vizinha desgostosa por ter sido interrompida na sua conversa, a morte do menino, a vida dos outros" ("Namorado Morto", p. 61).

Torna-se notável que, em toda essa coletânea de contos, aqueles que possuem algum parentesco, seja por consanguinidade ou adoção, e agem com violência física, sem qualquer escrúpulo, são consistentemente nomeados, como é o caso de Padre Couto, Coronel Rodolfo e Artur. Sem demora, os adultos familiares que se mostram indiferentes e coniventes com os maus-tratos e com as violências cometidas contra as crianças, veementemente reproduzindo violência psicológica, não são nomeados pelo autor.

Sílvia é abusada por três vezes no conto "O Segredo". Na primeira delas, o abusador não é nomeado, sendo chamado apenas de "proprietário". De maneira lógica e compatível à análise, pode-se compreender essa supressão a fim de estabelecer uma representação alegórica desse defloramento e constrangimento que ela sofre enquanto ainda criança, e que reflete como a primeira de outras violações que transcorrerão. Além do mais, o substantivo que designa o abusador é correlato a sua ação, que, mais do que o pertencimento da propriedade que está apresentando à mãe, acaba se "apropriando" do corpo de Sílvia.

Artur é um nome de origem celta e significa "homem urso", "rei urso", "forte", "nobre" ou "corajoso"[132]. O significado de seu nome pode ser coerentemente relacionado ao personagem, que descaradamente investe seu poder de persuasão e sua força a fim de

---

[132] ARTUR. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2017. Disponível em: < https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/artur/>. Consultado em: 10 nov. 2017.

dominar fisicamente a filha da prima que lhe concede moradia na conveniência de obter sua "proteção" masculina:

> Artur puxou-a pelos ombros, para junto de si. Estava tão perto que Sílvia sentia nos seus cabelos a respiração dele. [...] - Você não conta nada para sua mãe – disse Artur ("O Segredo", p. 80)
>
> Artur começou apertando-lhe o joelho com tanta força que parecia querer quebrar-lhe os ossos. Tinha o hálito quente, o rosto febril, com a barba espinhando. ("O Segredo", p. 82)

Dissimulado, Artur "passou o lenço pela testa num gesto de preocupação e dignidade" ("O Segredo", p. 84) e, para comprovar sua inocência, afirma não serem válidos os depoimentos de uma criança para a justiça. Ao mostrar-se indignado com a acusação, convence facilmente a avó e a mãe de Sílvia, que já pareciam querer acreditar que fosse mentira, visto que ambas se sentiam beneficiadas com a presença dele na casa e não se preocupam com a gravidade do que havia ocorrido com a menina:

> Muitos [...] abusadores são pessoas sedutoras que através de seus discursos atraentes colocam as suas vítimas atrás das jaulas do medo. O agressor usa da relação de confiança que tem com a criança ou adolescente e de poder como responsável para se aproximar cada vez mais, praticando atos que a vítima considera inicialmente como de demonstrações afetivas e de interesse. Essa aproximação é recebida, a princípio, com satisfação pela criança, que se sente privilegiada pela atenção do responsável. Este lhe passa a ideia de proteção e que seus atos seriam normais em um relacionamento de pais e filhas, ou filhos, ou mesmo entre a posição de parentesco ou de relacionamento que tem com a vítima. (PFEIFFER; SALVAGNI apud BOMFIM; ANDRADE, 2012, p. 3)[133]

Sousinha é diminutivo de Sousa e tem sua origem no latim *saza* ou *saxa*. Significa "pedra", "pombo bravo", devido a "uma espécie de pombo selvagem e agressivo típico da região Ibérica, e que no século XI era chamado de Sausa, em Portugal"[134]. O nome utilizado no diminutivo parece ser um recurso utilizado pelo personagem para se aproximar da vítima, soar familiar a ela, assim como faz com o seu discurso, voltado ao motim de ser amigo do pai de Sílvia.

Nos dois contos analisados, os espaços reproduzem recintos de solidão. Otto Lara Resende aponta em seu romance *O Braço Direito*, que "solidão não é outra coisa senão mausoléu" (p. 136). Em "Namorado Morto", o confinamento da adolescente é tido em seu quarto, onde passa as tardes pensando em Mário e "inventando conversas absurdas" (p. 61). É também nesse ambiente que ela materializa o seu sofrimento após a morte do seu amor:

---

[133] PFEIFFER, L; SALVAGNI, E. P. *Visão atual do abuso sexual na infância e adolescência.* Jornal de Pediatria, 2005.

[134] SOUSA. In: *Dicionário de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2017. Disponível em: < https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/sousa/>. Consultado em: 10 nov. 2017.

> A mãe retirou-se, apagou as luzes, toda a casa estava fechada. Doquinha abafava os soluços, insistentes, no travesseiro ("Namorado Morto", p. 65)
>
> A casa estava em silêncio, a cidade estava em silêncio" (p. 65)
>
> Tudo estava parado, enorme. O guarda-roupa em frente pesava, vigiava. Os quadros na parede, a penteadeira, a banqueta, todas as coisas calavam seu segredo. Doquinha, chorando, estava só, abandonada na casa quieta, imóvel como um bicho que interrompe a respiração. Ninguém chorava na casa, na cidade, ou no mundo. (p. 65)

Através das gradações contidas nas duas últimas frases acima, é possível perceber a solidão que se intensifica e caminha do interior do seu peito dilacerado à toda a concepção de mundo que a circunda. Segundo Bachelard (2008, p. 145), "todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa".

O quarto da personagem torna-se a "alcova da avó, junto da cozinha" (p. 80), após o primo da mãe ter ido morar com elas. O deslocamento da menina já se configura, de certa forma, como um espaço invadido. Não obstante, nesse mesmo quarto que era de Sílvia tem-se o local onde Artur a violenta por duas vezes:

> As vidraças estavam descidas. O ar viciado cheirava a remédio, talvez a urina e fortemente a cigarro apagado. ("O Segredo", p. 80)
>
> O quarto ainda cheirava a remédio, a roupa usada (p. 81)

Depois da privacidade doméstica, que é circunscrita sobretudo nos dormitórios em ambos os contos, outros ambientes, como a rua, a escola, a sorveteria, a loja de sapatos, constituem os demais espaços onde são tecidos diferentes tipos de relações interpessoais. Doquinha e Sílvia não parecem ser privadas em seus direitos de ir e vir, porém são destituídas de individualidade, de respeito e, principalmente, de sua integridade física e psicológica. Os locais acolhedores ou inócuos gradativamente vão cedendo lugar a um ambiente de atmosfera amedrontadora e angustiante.

No conto "O Segredo", os espaços privados são descritos de maneira hostil, e neles a violência é inscrita em meio a profusões sinestésicas. Como pode-se notar em toda a extensão da obra, as palavras demandam sempre mais do que seu significado literal, a fim de que os leitores possam se submeter ao real grotesco das passagens:

> Ao devolver-lhe o copo, sentiu que ele a agarrava com força pelo braço. Era um gesto desordenado, fora de propósito, destoando da paz daquela cozinha e do silêncio daquela hora ("O Segredo", p. 77)
>
> Então o homem encostou-a na parede de azulejos brancos e frios e apertou-a contra o próprio corpo. [...] seu hálito cheirava a cigarro e a comida (p. 77-78)
>
> [...] entraram pelo sobrado da esquina, subiram a escada escura. Ao menos ali ninguém a via, não precisava se esconder para não ser surpreendida. (p. 88)

> Era uma saleta pobremente mobiliada – um sofá, duas cadeiras, uma mesinha com um pano branco, bordado. Na parede, uma estampa barata de são Jorge matando o dragão, com uma lâmpada vermelha ao pé. ("O Segredo", p. 88)

À semelhança de "O Segredo", "Namorado Morto" constitui por meio de muitas sinestesias os espaços que parecem brotar do interior abstrato e complexo da personagem para o mundo externo, porventura inatingível, porém concreto:

> Os olhos falam mais que a boca. ("Namorado Morto", p. 57)
>
> o ruído de uma serra se elevava, baixava, zumbia, estremecia cheia de dentes o ar, serrava o silêncio que reinava lá fora. (p. 57)
>
> A disciplina paralisara aquele mundo inquieto, era como se por toda a vida a vida tivesse parado ali (p. 57)
>
> De repente, a banda parou de tocar, a multidão, lenta, contrita, arrastava, patinhava no chão o silêncio que pesava e tornava o cortejo mais vagaroso. (p. 60)

Percebemos, nessa última análise, que alguns elementos são recorrentes em todos os contos do livro de Otto Lara Resende. E, novamente, é possível apontar o silêncio como um desses elementos, de vital importância. Por meio do silêncio, compreende-se o poder latente da ausência, a incompletude, a solidão e a omissão dos adultos.

"A escrita configura formas que, porém, sendo destinadas à insuficiência, devem por força investir nas mesclas, nos ornatos, nos artifícios, para costurar algum sentido no tecido do trágico" (VECCHI, 2004, p. 123). Através de vestígios, torna-se visível essa tragicidade que parece ser anonimamente contida e escondida nos mais surpreendentes locais: na fazenda, no pacato interior, na pequena cidade.

Os recursos expressivos utilizados pelo autor são capazes de materializar as grandes abstrações que ele nos revela nesse universo de crianças que suportam os aspectos mais cruéis da vida e dos sentimentos. Mediante o constante abandono, propicia ao leitor uma assimilação empática das peripécias vividas pelas protagonistas de "Namorado Morto" e de "O Segredo", em meio ao seu trágico desenvolvimento e despertar da maturidade.

a literatura é o sonho acordado das civilizações. [...] ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente.

[...] Digamos que o conteúdo atuante graças à forma constitui com ela um par indissolúvel que redunda em certa modalidade de conhecimento. Este pode ser uma aquisição consciente de noções, emoções, sugestões, inculcamentos; mas na maior parte se processa nas camadas do subconsciente e do inconsciente, incorporando-se em profundidade como enriquecimento difícil de avaliar. As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo.
(Antonio Candido)[135]

[135] CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 175 e 179.

ALGUNS ASPECTOS DA OBRA

Os elementos apresentados neste capítulo pretendem apresentar despretensiosamente o contexto das crenças religiosas em auge no momento de produção da obra, de modo a delinear algumas influências contidas na sociedade e, por consequência, na vida e na obra do autor; demonstrar como algumas características peculiares do espaço de origem e de criação de Otto Lara Resende mantiveram valores tradicionais preservados, cuja cultura foi geradora e perpetuadora de crenças e costumes consolidados, tornando-se uma marca importante na sua composição; revelar a importância da escolha de personagens infantis, salientando como a obra pôde obter o impacto provocado, já que trata de uma forma tão criteriosa temas tão fortes em mentes tão puras, ainda não corrompidas socialmente. Finalmente, houve a busca pela compreensão de como todos esses recursos anteriormente descritos poderiam ter transformado os elementos históricos, sociais e culturais em produção literária, trazendo uma sumária apresentação do posicionamento de alguns críticos que discorreram sobre a obra e que foram importantes para esta análise.

Os tópicos que foram abordados neste capítulo, resultaram em proposições interessantes e configuraram uma contextualização estimulante para o início das análises. No entanto, o trabalho interpretativo do livro evidenciou que a matéria presente nos contos, de maneira alguma se limitaria ao que fora tangenciado pelos temas aqui contidos, conduzindo para muito além do que fora traçado inicialmente. Foi possível compreender que a análise do próprio texto se sobrepôs a contextualizações, fazendo emergir diversos significados, mesmo quando desprovido de um âmbito histórico e racional, justamente um dos motivos que fez com que ele se mostrasse tão irreverente e expressivo.

1. INFLEXÕES DO TEMPO

> *Em Minas, a cultura religiosa é bastante intensa. Sobre as almas mineiras, a herança colonial do barroco. Igrejas imponentes que têm o signo da morte em sua estrutura. Cemitérios dentro e fora delas. Otto vivenciou isso tudo e trouxe para seus textos essa angústia e religiosidade.* (Douglas Caputo de Castro)[136]

Otto Lara Resende viveu um século de grandes modificações no âmbito cultural, científico e político, presenciando guerras e um acelerado desenvolvimento tecnológico.

---

[136] CASTRO, Douglas Caputo de. A Representação da Mineiridade na Obra Jornalística de Otto Lara Resende. *XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. 13 a 15 de maio de 2010, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Vitória, ES, p. 11.

Num ensaio escrito pelo autor, ele diz: "Mudei, mudamos. Mudei muito. E não mudei nada. Parece que de repente, tendo eu fechado os olhos, dormitado, em seguida aberto os olhos, tiraram o cenário, mudaram a peça" (RESENDE, 1994a, p. 296).

Dentre inúmeras transformações ocorridas na sociedade da sua época, a da religiosidade eclesiástica teria sido uma das mais representativas, em crise desde o início do século, devido ao choque estabelecido com o autoritarismo. Segundo o historiador alemão Ernest Troeltsch[137], o individualismo e o pluralismo de ideias, então em ascensão, não seriam compatíveis com os ideais de uma religiosidade absolutista. Na base dessa crise, estariam as modificações institucionais e estruturais introduzidas pela modernidade. Ao apontar a tendência pelo desenvolvimento de uma nova religiosidade, com mais sincretismo e individualismo, o teólogo defendeu que as mudanças geradas na sociedade não seriam capazes de extinguir as instituições; entretanto, as fariam se comportar de maneira pendular, estabelecendo momentos de altos e baixos.

Posteriormente, Colin Campbell (1997, p.5-22), apontou que no fim do século XX, num período tido como pós-moderno, haveria uma radicalização das tendências previstas por Troeltsch, que atingiria seu auge em 1960. Abrir-se-ia, então, naquele momento, espaço para visões e crenças alheias às verdades incontestáveis do cristianismo.

Na formação de toda a civilização ocidental, o cristianismo, sobretudo o católico, desempenhou um papel bastante significativo. A exploração realizada pela colonização Portuguesa no Brasil sustentou-se com o auxílio da disseminação do catolicismo pelos padres jesuítas, que catequizavam coercivamente a população nativa e justificavam de maneira transcendental a presença dos portugueses, aniquilando crenças e culturas existentes. Declarada como religião oficial do império, o catolicismo caminhou junto com a colonização e tornou o clero dependente do poder real, distanciando-se consideravelmente da sua origem, do Mediterrâneo Oriental, e da religião que havia se tornado dominante no Império Romano a partir do século IV. O Brasil cultivou um "clero dependente do poder real e distanciado dos interesses de Roma, como uma casta de funcionários governamentais" (NEGRÃO, 2008, p. 118). Segundo Eduardo Hoornaert em sua obra *Formação do catolicismo brasileiro,* de 1974, apenas uma parte desse clero preservou a ortodoxia, o que resultou na coexistência de dois tipos de catolicismos na colônia: um patriarcal e o outro

---

[137] MATA, 2008, p. 235-255.

popular. A vertente patriarcal, que compunha a obrigatoriedade de culto, estabeleceu seguidores mais preocupados em exteriorizá-lo do que interiorizá-lo, caracterizando uma religião sem convicção pessoal e pouco internalizada. Já a vertente popular foi absorvendo particularidades:

> Ao autodefinirem suas práticas em seus cânticos ('muita reza, pouca missa; muito santo, pouco padre'), mostravam os católicos populares seu distanciamento diante da Igreja e seus clérigos. Criaram seus próprios papéis religiosos: os rezadores especializados, os festeiros que organizavam as festas, os benzedores e curadores, o monge (no Sul) ou o beato (no Nordeste), ambos itinerantes. Nas ocasiões em que o sacerdote estava presente, a tensão era latente e por vezes manifesta, pela condenação de certos aspectos tidos como profanos das devoções e pelas tentativas que fazia de enquadrar as práticas na ortodoxia católica. (NEGRÃO, 2008, p. 120)

Nem a Proclamação da República, que implementou no Brasil o Estado laico, realizando oficialmente a separação entre a Igreja e o Estado[138], nem a primeira Constituição de 1981 ameaçaram a hegemonia do catolicismo no Brasil. Aos poucos, a liberdade religiosa se reaproximava novamente do catolicismo ortodoxo, como previra Troeltsch. Segundo dados do IBGE[139], em 1940, 95% da população brasileira declarava-se católica. No século XXI haveria um decréscimo de 10%, porém a situação tenderia a inversão novamente. As análises de Troeltsch e Campbell revelaram o nascimento de uma influência que marcaria séculos e que esteve bastante presente na época de Otto Lara Resende, justamente por, naquele momento, suscitar profundas crises de autoridade às instituições.

Mesmo sustentando uma base de sólida referência, o catolicismo sofre o distanciamento de seus fiéis no que diz respeito à vivência eclesiástica e aos sacramentos. Surgem várias críticas relacionadas às doutrinas e aos dogmas. "A tendência principal é a desqualificação das instituições e a inexistência de *habitus*[140] religiosos" (NEGRÃO, 2008, pág. 128), a partir da qual surgem os adeptos de uma religião própria. Na pós-modernidade, as pessoas retiram de diversas crenças o que lhes parece cabível, numa interpretação in-

---

[138] BRASIL. Decreto-lei nº 119-A, de 07 Jan. 1890. "Proíbe a intervenção da autoridade federal e dos Estados federados em matéria religiosa, consagra a plena liberdade de cultos, extingue o padroado e estabelece outras providências". Coleção de Leis do Brasil - 1890, p. 10, vol. 1.

[139] Cf.: http://www.ibge.gov.br/

[140] "Concebo o conceito de *habitus* como um instrumento conceptual que me auxilia pensar a relação, a mediação entre os condicionamentos sociais exteriores, e a subjetividade dos sujeitos. Trata-se de um conceito que, embora seja visto como um sistema engendrado no passado e orientando para uma ação no presente, ainda é um sistema em constante reformulação. *Habitus* não é destino. *Habitus* é uma noção que me auxilia a pensar as características de uma identidade social, de uma experiência biográfica, um sistema de orientação ora consciente ora inconsciente. *Habitus* como uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas. Embora controvertida, creio que a teoria do habitus me habilita a pensar o processo de constituição das identidades sociais no mundo contemporâneo." (SETTON, 2002, p. 61)

dividual, para cultuar um Deus único. A atividade religiosa se modifica com os questionamentos de um ser que não se satisfaz mais com verdades prontas do cristianismo e que busca sua própria interpretação com relação aos ensinamentos religiosos. "Em alguns casos permanece uma base católica, mas vai-se à igreja para rezar no silêncio de templos vazios"[141], cada qual a seu modo, com suas crenças e valores pessoais:

> Uma das tentativas para compreender esse fenômeno reduziu a diversidade religiosa à metáfora do mercado. Estaria subjacente a esse enquadramento do pluralismo a ideia de que a racionalização do sagrado no mundo moderno realizar-se-ia pela transformação das crenças em mercadorias a serem consumidas pelos adeptos que, volúveis, escolheriam os produtos segundo suas necessidades imediatas. (ALMEIDA; MONTEIRO, 2001, p. 92)

A Igreja Católica, que ao longo de muitos anos foi detentora de conhecimento e definidora de conceitos, recusava e condenava, inicialmente, o pensamento moderno com suas formas racionalistas e libertárias. No entanto, precisou se adequar à nova realidade, para que, assim, pudesse defender seus interesses e crenças. Em meio à necessidade de se tornar mais versátil devido às descobertas tecnológicas e científicas que mudavam a compreensão de mundo da humanidade, ora perdia suas convicções, ora, questionada por linhas de pensamento emergentes, modificava parte da doutrina, distanciando-se de seus preceitos originais.

A religiosidade no contexto familiar de Otto Lara Resende foi enraizada de maneira bastante sólida. O pai, Antonio Lara Resende, ficou órfão aos nove anos e foi enviado a um Colégio Interno tido como extremamente rigoroso na época. Tempos depois, acabou por presidir um colégio onde o próprio filho seria interno. Antônio Lara Resende também fez parte de uma organização de direita católica, o que ocasionava assíduas visitas de Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) em sua casa. As conversas com o famoso pensador católico interessavam muito o autor de *A Boca do Inferno* em sua infância, que, além disso, tinha como padrinho Jackson de Figueiredo, homem de forte representação católica no período da República Velha.

Otto Lara Resende dizia que a sua educação havia estabelecido as referências para que visse o mundo com claras noções do bem e do mal (RESENDE, 1998 apud MEDEIROS, 1998, p. 22)[142]. Nesse aspecto dualístico e tipicamente religioso, o autor possuía uma visão de mundo que não nos permite incluí-lo no rol de pessoas que buscavam elementos

---

[141] NEGRÃO, 2008, p. 129

[142] Frase de Otto Lara Resende contida no capítulo "À sombra da caraça", do livro *Otto Lara Resende: A poeira da glória*, de Benício Medeiros (1998): "Aquela educação bem-medida demais deu à gente referências muito

religiosos dispersos a fim de constituir sua própria religião. Como um "bom" católico, ele não reduziu a autenticidade de sua fé e não compactuou com as ideias que volatilizavam os preceitos religiosos, mesmo sob a égide moderna de rejeitar as bases tradicionais e submetê-las à experimentação e ao exame crítico da razão.

De certa forma, Otto Lara Resende nos apresentou em suas obras uma sociedade que colheu os frutos do individualismo que plantou. Mostrou que a magnificência humana alcançada pelo progresso poderia ser tão evolucionista quanto destrutiva e que o progresso poderia melhorar o mundo pela vertente material, mas o que prevaleceria, de fato, não seria o seu potencial de construção, e sim a maneira como o homem lidaria com tudo aquilo que construiu. A decadência religiosa significava, por um lado, uma decadência moral, que, acentuada pela perda de valores, poderia levar o homem às maiores desumanidades. O ponto de vista resendeano nos mostra que a relação da Igreja com o mundo deveria "ser crítico-construtiva, não ingênua e submissa, nem agressiva e defensiva" (ARAUJO, 2007, p. 39), como a notamos explicitamente em seu único romance *O braço direito*. Tanto nele quanto no livro de contos *A Boca do Inferno* o autor discorre sobre a decadência de ritos que se tornaram frívolos e dissimulados, desempenhados por seres que dizem crer, mas que muitas vezes não agem segundo suas crenças, apresentando atitudes completamente diferentes dos seus supostos valores.

Há estudos que associam aspectos da obra *O Braço Direito*, que Antonio Cândido considerou a obra mais católica do Brasil, à literatura russa de Fiódor Dostoiévski, principalmente no que diz respeito ao sentimento de culpa perante as regras do catolicismo e o "foco no (in)consciente dos personagens"[143]. O embate do bem contra o mal, assim como os pecados que culminam em situações sem saída, são retratados em ambos os autores, ainda que por caminhos diferentes:

> Tanto em Otto quanto em Dostoiévski, a redenção nunca será permitida: o primeiro pecado gera a culpa que cresce a cada novo vitupério, em um ciclo crescente, sem retorno - a ordem primeira de todas as coisas nunca se reinstaura, e a danação é a causa maior da angústia que, não raro, leva à loucura. (ABREU, 2006)

> Seus personagens são interioridades dilaceradas. Estão à cata de si mesmos e em busca da remissão. A nada tranquila possibilidade de reencontro, a natureza humana a acharia em Deus. (AMBIRES, 2007, p. 40)

---

nítidas demais, para apreciar o mundo e a vida. No contexto daquele maniqueísmo simplista e inocente, as noções de bem e de mal ficavam demasiadamente claras, excessivamente bem separadas."

[143] ABREU. De Alan. A purgação pela culpa em Dostoiévski e Otto Lara Resende. In: *Germina, Revista de Literatura e Arte*. V. 2, n. 4, nov./dez. 2006. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/literaturaaa_nov2006.htm. Acesso em: 02 dez. 2013.

Segundo o amigo Nelson Rodrigues, a angústia que empurrava Resende à ficção partia da "oposição a um mundo que fracassou". O autor, que intitulou uma obra sua em homenagem a Otto Lara Resende[144], costumava defender que o amigo sofria de uma "asma ética":

> Se cai uma bomba em Hiroshima; ou se há um bloqueio, ou se a China invade a Índia; ou se o vizinho espanca o caçula – lá começa a asma de Otto. [...] uma coisa vos digo: - no dia em que o homem amar o próximo como a si mesmo, o Otto ficará eternamente bom da asma.[145]

A personalidade de Otto Lara Resende demonstrava um ser absorto nas causas humanas. Não conseguia ser alheio aos acontecimentos que o cercavam. Ao mesmo tempo em que sentia pena da humanidade, exigia muito de si mesmo. A literatura era, para ele, como pagar uma dívida que tinha com a vida.[146] A sua sensibilidade era particularmente atingida, quando se tratava de crianças desamparadas.[147] Em certa ocasião, declarou: "Dentro de mim, há um porão cheio de ratos, baratas, aranhas, morcegos, escuro, melancolia, solidão"[148], semelhante ao modo como vemos os personagens do seu livro *A Boca do Inferno.*

Os contos presentes nessa coletânea nos mostram a sua criticidade e sensibilidade através de uma literatura que denuncia uma fé resultante da modernidade e de seus avanços, cujos preceitos relegam ou até mesmo anulam os sentimentos de solidariedade, amor ao próximo e cuidado com as crianças.

2. Perenidade e Ambivalência dos Espaços

> *O humanismo mineiro tem a sua parte espiritual nas Letras e nas Artes, mas tem a parte social no amor dos homens, decorrência necessária do amor de Deus. [...]. Como disse Saint-Hilaire, os mineiros, mesmo quando não têm fé, são portadores de uma religiosidade que os leva aos graves pensamentos. Essa linha de humanismo social se compõe com a posição da Igreja Católica. [...] A religiosidade mineira, a que*

---

[144] Nelson Rodrigues nomeou uma de suas obras como *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende*, o que acabou gerando bastante polêmica na época. O próprio Otto Lara Resende, como típico mineiro, discreto, não gostou. Por fim, foi revelado pelo próprio Nelson que se tratava de uma homenagem.

[145] Excerto de entrevista de Nelson Rodrigues a Carlos Alberto Barreto, publicada originalmente em *O Cruzeiro*, edição de 22 dez. 1962. Apud WERNECK, Humberto*;* MEDEIROS, Benicio. Otto Lara Resende: Retratos escritos. In: *Arquivinho*, n. 3, Editora Bem-te-vi, 2006.

[146] "Vivo, sobrevivo porque tenho esse recado, esse telegrama a entregar [...] A gente vive e fica devendo um testemunho, um troco, um troço". RESENDE, Otto Lara. Quem é Otto Lara Resende? (1975). In: *O Príncipe e o Sabiá e outros perfis.* Org. Ana Miranda. Companhia das Letras, 1994a, p. 297-298.

[147]"...preciso analisar meu movimento de simpatia pelos presos, por qualquer um. E por essa outra prisão, a do menor, da criança desamparada. Dói nunca ter feito nada. Num país como o Brasil, esse enxame de crianças miseráveis, maltrapilhas, dói ser brasileiro". Ibidem, p. 308.

[148] RESENDE apud MIRANDA, Ana. Ele se entregou à vida com arrebatamento. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 03 Jan. 1993, Caderno Mais, p. 6.

> *se referiu Saint-Hilaire, deve contribuir para fazer de Minas a região onde, provavelmente mais esperanças se acendam em favor da justiça social sem ideologia política.* (Afonso Arinos de Melo Franco)[149]
>
> *Ninguém sabe melhor do que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. No entanto, há uma relação entre ambos.* (Ítalo Calvino)[150]

Minas Gerais teve um desenvolvimento peculiar no que diz respeito às instituições religiosas e às tradições familiares. Desde a pequena cidade de São João Del Rei, onde Otto Lara Resende nasceu, até a capital Belo Horizonte, onde passou parte da juventude, os espaços tipicamente mineiros em suas obras não nos permitem dizer que componham dados irrelevantes ou meramente biográficos. A escrita do autor retrata peculiaridades e minúcias de uma cultura cujas conexões tornaram-se interessantes para compreendê-la, sobretudo no que tange à obra *A Boca do Inferno*.

Considerando o levantamento de dados feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas ao longo dos anos, Minas Gerais, juntamente com o Nordeste, tem concentrado o maior número de católicos, especialmente nas regiões rurais, onde, mesmo nos picos de decadência religiosa, há menor queda no número de fiéis com relação aos outros estados. A influência política e social exercida pelo catolicismo desde a formação das cidades mineiras pode ser compreendida, a princípio, por sua estrutura urbana, na qual praticamente todas as vilas se estabeleciam em torno de uma capela. Nesse aspecto, seu desenvolvimento foi bem semelhante ao ocorrido nas cidades durante a Idade Média, cuja evolução se dava ao redor de construções religiosas, que passavam a se tornar cada vez mais imponentes, influenciadas pelas doutrinas teocêntricas, a fim de evidenciar a pequenez do homem diante da grandeza de Deus (ROCHA, 1989, p. 3-4):

> Eu nasci no fundo da Idade Média. São João del Rei, no 1º de maio de 1922, era uma comunidade de alta Idade Média. O peso daquele décor barroco, agravado pela massa física das igrejas que aprisionam a cidade numa proteção apavorante, imprime na alma da gente uma marca indelével. (RESENDE apud MEDEIROS, 1998, p. 19)

Essa "proteção apavorante", juntamente com um aspecto religioso que "aprisiona", muito nos lembra a atmosfera dos contos aqui estudados. Ao apontar aspectos de *mineiridade* na obra de Otto Lara Resende, o pesquisador Douglas Caputo de Castro aponta elementos que marcam, de maneira considerável, a tipicidade mineira em seus textos. Dentre

---

[149] FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Discurso de Recepção ao Acadêmico Otto Lara Resende. *Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 02 Out. 1979. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/otto-lara-resende/discurso-de-recepcao>. Acesso em: 29 dez. 2014.
[150] CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

esses elementos, um dos mais expressivos é justamente a religiosidade sacro-profana, sobre a qual torna-se possível inferir que a "aura" do local onde o autor nasceu seja responsável pela figuração de um "modo de ser" melancólico, que muito se assemelha aos cenários que encontramos no livro *A Boca do Inferno*:

> São montanhas que "aprisionam" e exigem parcimônia nos atos dos mineiros, ao mesmo tempo em que sinos, cemitérios e uma vocação para a religiosidade medieval povoam simbolicamente os indivíduos de Minas. (CASTRO, 2010, p. 12)

Ao desenvolver em seus textos elementos bastante significativos à cultura do local onde viveu sua infância e adolescência, o cenário barroco e a devoção religiosa do autor estabelecem as bases necessárias para compreendermos seu modo de composição pleno de angústias e de mitos.

Para as análises aqui apontadas, o espaço é elemento substancial, capaz de elucidar as passagens silenciosas, promovendo densas e importantes contribuições à interpretação. A atmosfera interiorana estabelece relações com o discurso e com as ações que nela transcorrem, caracterizando uma perspectiva singular com relação aos eventos narrados. A autonomia interna do texto garante a verossimilhança da obra, situando os personagens num âmbito autêntico e expressivo que acentua os conflitos e aguça os dramas vividos, que são também compartilhados com o leitor:

> O espaço, na literatura, vai, além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. (BARBIERI, 2008, p. 2)

Situados nesses recônditos à moda mineira, os personagens aludem ao discurso existente entre arte e realidade e estabelecem o fundamento histórico e social contido na obra. A composição dos espaços produz uma coerência interna, por meio do recurso narrativo que nos aproxima às situações vividas pelas crianças, já que a ligação delas com os espaços por onde circulam é feita, sobretudo, pelas sensações, constituindo parte da sutileza da narrativa e tornando possível depreender além do que fora vivenciado pelos personagens, mas o que fora sentido:

> A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. E pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. (BACHELARD, 2008, p. 28-29)

Se, por um lado, temos a perenidade das características mineiras nos espaços desenhados por Otto Lara Resende nos contos de *A Boca do Inferno*, por outro, temos o aspecto ambíguo no que concerne ao contexto narrativo, resultando em um elemento bastante relevante para as análises.

Os cenários são de suma importância para a trama, na medida em que neles há a transição entre a vida privada e a vida pública. Além disso, é nos espaços fechados e isolados que acontecerão as cenas mais marcantes e, pode-se dizer também, ocorrerão os piores pecados. No porão, no cinema, no moinho, no quarto, no banheiro: esses lugares, de maneira ambivalente, podem ser os mais seguros e também os mais ameaçadores.

Em meio a locais aparentemente pacatos, acontecimentos quebram com antigos costumes e desequilibram a estabilidade do ambiente. Dentro do espaço de constituição da infância, sejam eles dos mais tranquilos - no pomar, no moinho, na horta, na igreja, no quarto - aos mais funestos - no porão ou no cemitério -, somos expostos a situações corriqueiras como o primeiro amor, a primeira comunhão ou as brincadeiras comuns, que acabam se transformando em tragédias. Essa tragicidade torna-se impactante ao leitor, sobretudo porque provém desse meio aparentemente sereno, alterado pela maldade e desvelado nos contos sem piedade. Ao considerar a possibilidade de haver uma mudança na história, o clímax nos é apresentado e, com ele, o fim, para o qual não há saída.

3. Representação da Infância

> *Uma criança vê o que um adulto não vê. Tem olhos atentos e limpos para o espetáculo do mundo. O poeta é capaz de ver pela primeira vez o que de tão visto ninguém vê. Há pai que nunca viu o próprio filho. Marido que nunca viu a própria mulher. Isso existe às pampas. Nossos olhos se gastam no dia-a-dia, opacos. É por aí que se instala no coração o monstro da indiferença*. (Otto Lara Resende, *Vista Cansada*)

Otto Lara Resende explica que sua motivação para escrever os contos de *A Boca do Inferno* residiu na desconfiança, "desde menino, que criança também é séria, é sofredora, é trágica. Mesmo a criança feliz" (RESENDE, 1994a, p. 310). Segundo ele, na criança há certa sensibilidade que, com o tempo, vai se perdendo; por isso, alguns acontecimentos são muito mais impactantes para elas do que para os adultos, que se tornam indiferentes ao longo dos anos. Raras são as exceções que "resistem ao conformismo" e, entre eles, certamente, estava o próprio autor.

Ainda que, certa vez, Otto Lara Resende tenha escrito que sua infância fora sem privações, com bastante natureza e "com alguns castigos, mas nada de ficar doendo para

sempre" (RESENDE, 1994a, p. 299), Benício Medeiros descreve um menino que cresceu "entre as tristezas e os livros" (MEDEIROS, 1998, p. 21). Uma tristeza que o próprio dizia sofrer "na imaginação, que é a forma real, concreta de sofrer"[151].

A importância de elencar a infância e sua constituição na obra *A Boca do Inferno* está não fato de ela corresponder à essência da construção social. O juízo moral da criança, fundamentado cognitivamente, desenvolve valores centrados no contato que ela tem com o mundo adulto e, sobre esse aspecto, muitos assuntos relacionados à interpretação da obra tornam-se relevantes para análise:

> Quem criou o 'mito da infância feliz' foram obviamente os adultos. [...] aos poucos [elas] vão sendo impedidas de viver com a força e a espontaneidade com que fazem as coisas, quando podem. Aos poucos vão sendo "educadas", o que significa limitadas, castradas, destruídas no que têm de mais genuíno: a criatividade e a liberdade. Não estou negando todas as conquistas que a psicologia infantil e a pedagogia vêm fazendo nos últimos anos. Mas essas tentativas sempre me parecem o remendo que se coloca em uma roupa nova, após rasgá-la deliberadamente. Como reflorestar uma região após sua destruição predatória. (CESARINO, 1983, p. 12)[152]

Antigamente, a estrutura familiar tinha menor vínculo afetivo, conceito esse que na modernidade foi sendo modificado. Os valores da vida privada e o ideal de família das classes médias ascendentes reforçaram o novo lugar da infância, inclusive na arte e em nosso cotidiano. Analisar como as crianças são inseridas e descritas na obra de Otto Lara Resende é desmascarar as exigências de um rigor moral jamais visto na história.

Através dos contos presentes no livro, ele transfigura completamente o mundo infantil cheio de fantasias, inocência e beleza a que estávamos acostumados a ver em outras obras, sobretudo do Romantismo. As crianças, que até então eram inseridas num universo paralelo e idealizado, são conduzidas por Otto Lara Resende ao ambiente adulto e sem magia, na sua face mais inquietante e violenta. Nele, além de serem alvos de violência, também se tornam agentes dela, mostrando-se por vezes capazes de praticar as mais terríveis crueldades. Nesse espaço, os sentimentos dos personagens adquirem maior relevância que suas ações. A dessacralização da infância como objeto de penetração dramática faz com que as crianças de Otto Lara Resende obtenham o mesmo estigma existencial do adulto, explorado por meio do sofrimento desses menores no interior de famílias problematizadas.

---

[151] MEDEIROS, 1994a, loc. cit.
[152] Prefácio da antologia: *O mito da infância feliz*, escrito por Antonio Carlos Cesarino. Summus Editorial: São Paulo, 1983.

4. DO EMPIRISMO À CRIAÇÃO LITERÁRIA

> *Quem quiser descrever o universo tem que falar de sua própria aldeia. E minha alma é formada por sinos, igrejas barrocas e as imagens de infância em São João Del-Rei.* (Otto Lara Resende)[153]

> *Poderíamos colocar Otto ao lado de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, escritores de ruínas e de meninas mortas, e de outros autores que quiseram esmiuçar a alma humana, devassá-la, muitas vezes sem dó nem piedade e muitas vezes, caso específico de Otto, ao arrepio iconoclasta do dogma religioso.* (Benício Medeiros)[154]

Por ter entrado em contato com grandes cânones literários precocemente, a personalidade de Otto Lara Resende, aliada às leituras de que se comprazia e ao ambiente de sua formação, tornou-o um escritor com características marcantes. Resende foi um grande leitor de Machado de Assis, de modo que, aos quinze anos, se sentia mais amargo e mais pessimista que o próprio. (RESENDE apud MEDEIROS, 1998, p. 25). Embora na obra *A Boca do Inferno* haja o oposto do ceticismo religioso que encontramos na obra machadiana, é possível dizer que Resende soube apreciá-la com os olhos de um futuro grande literato e que, posteriormente, iria dela adquirir sua "fina ironia".[155]

Otto também cultivou o hábito de ler a bíblia todos os dias. Gostava muito de discutir sobre religião, o que fazia com frequência. Referindo-se às conversas que tinha sobre o assunto com Hélio Pellegrino, por exemplo, Antonio Callado dizia que "quando os dois discutiam teologia, até Deus devia prestar atenção" (PIZA, 1993, p. 6). No entanto, nunca foi de crer cegamente, sem questionamentos. "Enfrenta a questão corajosamente, por meio de reflexões que oscilam entre a hipocrisia mais miserável ao culto sublime da fé" (REZENDE, 2001, p. 75). Leitor de Bernanos[156] em sua juventude, sempre foi um "católico angustiado"[157] frente às injustiças da humanidade. Não suportava a existência de tanta

---

[153] RESENDE apud REZENDE, 2007, p. 36.

[154] MEDEIROS, Benício. Otto, Luz e Sombra. In: *80º Aniversário de Otto Lara Resende.* Mesa-redonda realizada na ABL, no dia 21 de novembro de 2002, sob a coordenação Alberto da Costa e Silva, com a participação de Arnaldo Niskier, Lêdo Ivo, Murilo Melo Filho e Benício Medeiros. Pág. 96.

[155] Otto conseguia unir "a limpidez de estilo a um bom humor, que se travestia sob a forma de uma fina ironia machadiana. " (SANTIAGO, 1992, p.1)

[156] "George Bernanos (1888-1948) foi um escritor e jornalista francês. Participou intensamente da vida política de seu país [...]. Católico, Bernanos está vinculado a uma visão trágica e pessimista do cristianismo, semelhante à de François Mauriac e Graham Greene, que é uma resposta de fé ao tema central da relação entre o homem e o mundo na literatura contemporânea. Obteve sucesso literário principalmente por seus romances "Sob o Sol de Satã", de 1926, e "Diário de um Pároco de Aldeia", de 1938. Em suas obras, Georges Bernanos explora a batalha espiritual do bem contra o mal, especialmente por meio da personagem de um padre católico que luta para a salvação das almas dos seus paroquianos." (LEITE, 2014, p. 36)

[157] Designação feita por Antônio Carlos Villaça. (MEDEIROS, 1998, 15)

maldade num mundo criado por Deus. Por não conseguir ser letárgico diante dos absurdos que via diariamente à sua volta, revelou um mundo de fé abalado e vulnerável.

Ainda assim, a dimensão religiosa na obra de Otto Lara Resende atinge uma dimensão de transcendência. Há uma moral cristã, sobre a qual Otto acredita pousar sentimentos puros e dignos. Seu questionamento se dá, principalmente, sobre a existência de um Deus que não deveria permitir tudo. Educado sob os dogmas católicos, retratou com coerência os abalos da fé, e demonstrou um pensamento bastante crítico com relação aos princípios religiosos, revelando com originalidade as crises da instituição em decadência. O fato de a Igreja não corresponder mais ao pensamento do homem moderno, para Otto Lara Resende, não significava simplesmente que ele teria perdido sua fé. Ele apenas não se sentia mais representado por uma ordem religiosa na qual percebia grandes incoerências.

O autor utiliza sua sensibilidade artística para revelar as mazelas humanas e a hipocrisia de um moralismo pleno de aparências. Para isso, contextualiza os contos presentes no livro *A Boca do Inferno* dispondo elementos que dialogam diretamente e propositadamente com as máximas religiosas e com os textos bíblicos. Contudo, a delicadeza com que insere esses elementos em meio a situações calamitosas, por vezes, ferem convicções-parâmetro do catolicismo e violam a intocabilidade de preceitos contidos nas escrituras sagradas.

Ao tratar da *Representação da Realidade Ocidental*, Erich Auerbach (2001) classifica os relatos bíblicos como subjetivos e enigmáticos, nos quais a concretude do texto é dada através da "palavra profética". A interpretação é designada ao leitor de forma que, com suas experiências pessoais, ele possa completar as lacunas sugeridas pelo silêncio e pelo discurso fragmentado do texto. O texto bíblico segue uma estrutura baseada na representação da realidade que ele pretende apresentar, sendo um meio para se chegar à verdade, destinado à fixação de um domínio ideológico. Por isso, seu narrador é um "mentiroso consciente" e o texto apresenta personagens que lidam com situações problemáticas num nível de profundidade que se abre a interpretações de diversos níveis, prendendo o leitor à possível descoberta de uma narração que o espelha, cuja mensagem pode ser universal, mas também individual. A narrativa bíblica "não quer fazer-nos esquecer a nossa própria realidade durante algumas horas, (...) mas quer submetê-la a si" (AUERBACH, 2001, p. 12).

Otto Lara Resende conduz seus personagens a ações que apresentam uma relação divina às avessas e que são contraditórias ao discurso das escrituras. Por meio desse recurso, é possível dizer que a rejeição dos contos foi obtida, em parte, pela "rebeldia" do autor em relacionar um texto sagrado, influente e dominante, a um mundo onde os personagens se submetem a um contexto semelhante, mas que, entretanto, não cumprem o papel de exemplo. Não passam da "humilhação" para a "exaltação", não se sublimam.[158] Assim, suas críticas atingem uma ousadia muito contundente, contrariando princípios básicos de uma sociedade cuja representação se faz de maneira doutrinária:

> O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira – pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo.[159]

O autor se utiliza da paródia[160] que, segundo Haroldo de Campos, é de grande valia para a compreensão de textos modernos, e se apropria das escrituras sagradas a fim de refletir e questionar sobre ela com uma visão contemporânea. Segundo Kadota (1997), a paródia pode ser vista como uma espécie de duplicação ou espelhamento, que produz uma dissonância entre a forma e o conteúdo, rompendo com a adequação esperada. Logo, exige-se também uma nova postura do leitor, atento a resgatar no texto de referência uma forma de diálogo com a obra em questão:

> É um processo metalinguístico que não se coloca a serviço do poder; ao contrário, opõe-se a ele através de uma transgressão de suas leis, utilizando-se do texto de outrem para, nesse espaço, combater a aceitação passiva de normas e padrões obsoletos substituindo-os pelo novo, pelo irreverente (ainda que sutil), mas sempre numa atitude de denúncia e desgaste do existente. (KADOTA, 1997, p. 109)

Além da Igreja, a Família, como instituição cuja tradição é também relevante à cultura mineira do autor, possuiu sua autoridade questionada e pôde caracterizar com afinco os problemas resultantes da ausência dos pais e da transferência da educação dos mesmos a outrem, conferindo à infância um momento de depreciação, no qual grande parte das inquietações e questionamentos são vistos pelos adultos como fantasiosos e inúteis.

Os personagens, a seu modo, problematizam a cultura brasileira, desmitificando sua origem nos rígidos comportamentos religiosos. O autor materializa a literatura brasileira como parte da tradição a que pertencemos e, desse modo, é possível analisá-la por "um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como

---

[158] Cf. AUERBACH, 2001, p.1-20.
[159] Ibidem, p. 11
[160] A paródia aqui mencionada trata-se de um conceito preconizado por Tynianov e Bakhtin e desenvolvido no Brasil por Haroldo de Campos, na década de 50.

certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético)"[161]. As cidades mineiras retratadas por Otto Lara Resende em suas obras edificam belas pinturas bucólicas com o "choque surdo de invisíveis conflitos" (MEDEIROS, 1998, p. 35). São espaços onde encontramos mais do que situações anedóticas do campo. Os ambientes são mitificados por uma infância remontada de conflitos estruturados por rigorosas bases religiosas, ampliando consideravelmente a angústia existencial das crianças ali contidas.

As preocupações apresentadas no livro *A Boca do Inferno* relacionam-se ao contexto de uma literatura contemporânea voltada ao "ser". O conflito existencial do indivíduo é percebido a partir da sua natureza, figurando inibições reprimidas. Os símbolos e o que podemos extrair deles tornam-se mais importantes do que os dados obtidos diretamente da realidade.

Em todos os contos são descritas figuras e práticas religiosas capazes de fornecer bases e tornar plausível a constatação de que não se encontram no texto por acaso, mas delineiam o meio que deve ser compreendido pelo leitor: "a escadaria, os degraus gastos, familiares, caminho da missa, da novena, da benção e do mês de maio" ("Três Pares de Patins"), "o sino da matriz dobrando a finados" ("O Porão"), "a estampa de São Jorge matando um dragão, com uma lâmpada vermelha ao pé" ("O Segredo"). O autor cria um cenário com dimensões transcendentais, a fim de completar o discurso que se tornaria incompleto com uma simples descrição da realidade. Configurando um ponto de grande importância para a literatura da modernidade, ele expressa personagens impotentes, mutilados e em constante crise com os valores que os reprimem.

O narrador dos contos de *A Boca do Inferno*, em terceira pessoa, não aparenta possuir uma onisciência absoluta. É um narrador que geralmente acompanha o protagonista e, de certa forma, traduz a sua mudez perante as violências acometidas. Relata os acontecimentos de maneira bastante envolvente, por meio do discurso indireto livre. As emoções são transmitidas com densidade e se dão através da associação da linguagem ao fluxo de consciência dos personagens, pelo qual percebemos seus desejos e angústias. É predominante a utilização da função poética da linguagem, que sensibiliza o leitor e explora os

---

[161] CANDIDO, 2007. Pág. 18.

sentimentos desses personagens através do uso de alegorias, figuras de linguagem e conotações, enfatizando o efeito provocado e deixando a leitura tanto prazerosa quanto enigmática:

> Trindade ficou olhando o bambual lá embaixo e não soube pensar em nada. ("Filho de Padre", p 11)
>
> Floriano era o centro do mundo e a montanha, lá longe, irisada, existia, imóvel e calma, para ser vista, limitava a cidade, dividia o mundo do lado de cá, conhecido, e no lado de lá, inexplorado, cheio de apelos e acenos. ("O Porão", p. 41)
>
> Tudo estava parado, enorme. O guarda-roupa em frente pesava, vigiava. Os quadros na parede, a penteadeira, a banqueta, todas as coisas calavam o seu segredo. ("Namorado Morto", p. 65)

Uma das características mais marcantes do narrador dos contos é a sutileza em não dizer explicitamente o que ocorre com os personagens. Sabemos que houve um homicídio, um suicídio ou um estupro, sem que qualquer dessas palavras estejam no texto. Trabalhando com as sugestões, o autor afasta o impudico da escrita ao mesmo tempo em que não deixa de expressar o conteúdo. Por vezes, a interpretação precisa ser feita pelo que entendemos do silêncio, daquilo que não foi dito:

> Chico fechou os olhos e atirou-se. O moinho engasgou, tentou prosseguir o seu trabalho de sempre, mas acabou parando. Um súbito silêncio desconcertou a paz daquele recanto. Só a água continuava a correr, inútil. [...]. Mas o moinho tinha parado. E a noitinha já não deixava perceber que, depois dele, a água se tingia de sangue. ("O Moinho", p. 104)
>
> Gilson abriu a navalha. Tinha a mão trêmula, mas não se sentia emocionado. Podia golpear com firmeza. Desabotoou a calça do pijama. Tinha vontade de urinar, mas não urinou. - Gílson. Gílson. [...] O sangue empapava a calça do pijama de Gilson, escorria por suas pernas, começava a tingir os ladrilhos do chão. A mãe ouviu qualquer coisa que lhe pareceu um soluço. ("Dois Irmãos", p. 38)

Esse narrador parece omitir estrategicamente algumas informações, fazendo com que o leitor acabe se questionando sobre o ocorrido. No entanto, trata-se de um narrador objetivo. Ele não é especulativo e não julga, embora divague diante das ações junto com os personagens, que são vistos sob a ótica do distanciamento, mas possuem suas sensações divididas com o leitor:

> Caminhava firme pela rua, misturada a todo o mundo, com uma decisão que não tinha quando voltava do colégio e tudo estava em ordem. [...]. Queria pensar, queria sofrer, mas tinha a cabeça vazia, acabou dormindo. ("O Segredo", p. 89)

Os personagens principais são predominantemente esféricos, estão sob grande repressão e conflitos traumáticos. Não sabemos quais serão seus próximos passos e no que poderá resultar seu comportamento diante de tanta violência. Os desfechos são sempre piores do que os possivelmente previstos pelo leitor: ora culminam no isolamento, ora na

autopunição, ora num suicídio, ora num assassinato. "São crianças trágicas" (RESENDE, 1994a, p. 309) e que, definitivamente não possuem finais felizes.

Embora também haja a ocorrência do tempo cronológico nas narrativas, a predominância é da expressão do tempo psicológico, o que facilita compactuar com a subjetividade de um tempo que nos aflige por se apresentar rápido ou demorado, a depender do momento internalizado pelo personagem.

5. FORTUNA CRÍTICA

Como mencionado anteriormente, a recepção do público e da crítica em geral na época da primeira publicação do livro *A Boca do Inferno* foi bastante negativa. Com exceção do poeta Drummond, o livro não foi elogiado nem pelos modernistas.

No entanto, grande parte dessa crítica pode ter sido fundamentada em conceitos preestabelecidos de uma sociedade patriarcal que não estava pronta para uma análise humana tão profunda e destemida como a alcançada pela visão de Otto Lara Resende. As críticas negativas não foram consideradas por esta análise, já que a grande maioria se mostrou contraproducente e com argumentos superficiais, nada podendo acrescentar ao presente estudo. Com o intuito de explorar e relacionar minuciosamente os riquíssimos elementos da narrativa, foram consideradas as menções sobre a obra pertencentes ao meio genuinamente literário e que puderam, de alguma maneira, contribuir para o progresso das análises apresentadas neste trabalho. Dentre elas, duas se destacam por terem proporcionado diálogos bastante profícuos: a tese desenvolvida por Juarez Donizete Ambires, apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, em 2007, para a obtenção do título de Doutor em literatura brasileira e o posfácio intitulado *O Narrador de tocaia*, escrito pelo Professor Augusto Massi, contido na última edição do livro publicado pela Companhia das Letras em 2014.

Imagens da infância e da adolescência em Otto Lara Resende foi um estudo realizado no momento do cinquentenário da primeira publicação de *A Boca do Inferno*, no qual Ambires destaca a infância como construção social e como produto da história, que foi sendo modificada ao longo dos anos. Particulariza fatos, ideias e valores presentes na formação de Otto Lara Resende que são importantes para compreender sua visão de mundo com relação à representação das crianças e adolescentes, bem como faz uma apresentação do livro compondo dados históricos, de recepção, investigando aspectos de estilo da escrita

do autor e influências, o que foi bastante relevante para uma compreensão mais profunda dos contos.

O autor da tese aponta uma infância desvelada nos personagens como desdobramentos das práticas familiares, seguindo registros históricos de hábitos que resultariam em coerentes críticas à sociedade. As modificações da figura materna e suas responsabilidades, o estabelecimento de novas concepções de educação e de diferentes padrões familiares estudados pelo crítico fundamentaram alguns elementos abordados no presente trabalho, de modo que o seu estudo forneceu subsídios importantes e reforçaram as ideias que almejavam ser aqui desenvolvidas.

No posfácio escrito pelo professor Augusto Massi são apontados novos caminhos de interpretação. Com uma visão inovadora, o crítico menciona que talvez os elementos que foram tão duramente reprovados pelos receptores na época da primeira publicação, representem hoje os principais acertos da obra, pois Otto Lara Resende demonstrou grande distanciamento crítico e sobriedade na elaboração de suas narrativas. (MASSI, 2014, p. 144).

O professor também menciona que o fato de a obra possuir uma boa recepção na atualidade não significa que tivemos avanços consideráveis quanto à sua interpretação, e isso não corresponde à "maturidade da nossa vida literária" (MASSI, 2014, p. 134), ressaltando a necessidade de que ainda seja feita uma "escavação arqueológica"[162] capaz de suprir o legado de tantos anos de incompreensão sufocados por críticas inconsistentes, que coibiram a revelação de uma substância tão enigmática e fecunda.

Estabelecendo uma contraposição com relação ao livro de contos *O Lado humano*, Massi identifica que houve uma "virada radical" quanto às perspectivas de "espaço, tempo e tema"[163] na obra de Otto Lara Resende, pois ao escrever *A Boca do Inferno*, o autor pareceu desafiar sua própria composição, executando um recorte específico: as mazelas humanas foram direcionadas a apenas um eixo temático, os personagens adultos tornaram-se coadjuvantes e a cidade foi preterida ao campo, oposto do que comumente encontramos na literatura moderna, mas que, segundo o Professor, não resultou em "qualquer traço regressivo" (MASSI, 2014, p. 137); ao contrário, dominando muito bem a técnica do conto, Resende soube utilizá-la com maestria e irreverência.

---

[162] Loc. cit.
[163] Ibidem, p. 137

Com um pouco de Sade e um pouco de Freud, à luz de Camus e de Sartre, uma análise consistente da obra poderia ser pautada na tentativa de compreender não apenas "como a violência da história invadiu territórios da infância, mas como a história da violência tem sua matriz simbólica na própria infância"[164]. Para o crítico, a singularidade de Otto Lara Resende está, principalmente, na articulação de diferentes correntes que estruturam uma prosa ao mesmo tempo ousada e primorosa.

O espaço dos contos é definido como matéria que "ora favorece a expansão de territórios do imaginário, ora define uma cartografia de limites interditos"[165], em meio a conduta de um narrador que revela os acontecimentos sem julgá-los, penetrando na alma dos personagens e transmitindo ao leitor um segredo impudico, que o torna sua testemunha. Desse modo, as análises feitas pelo professor Augusto Massi são passíveis de muitas conexões com as abordagens que foram aqui apresentadas.

---

[164] MASSI, 2014, p. 156
[165] Ibidem, p. 138

CONCLUSÃO

Realizar a análise da obra *A Boca do Inferno*, de Otto Lara Resende foi tão instigante quanto surpreendente. A cada interpretação, dedução ou analogia, abria-se um universo de possibilidades interpretativas, resultando em significados ao mesmo tempo cativantes e perturbadores. Almejou-se seguir uma orientação de leitura baseada na estrutura, na composição de espaços e nas escolhas lexicais do autor, fundamentando-a em aspectos culturais, morais, religiosos e psicológicos. Longe da pretensão de esgotar todas as vertentes de interpretação possíveis, intencionou-se ampliar o debate acerca da riqueza da obra e dos assuntos que foram nela evidenciados.

Dentre os temas abordados pelas narrativas, o tema do pai ou da mãe ausente foi evidenciado como um dos mais relevantes, por estar presente em quase todos os contos do livro. Segundo Freud (1973), o homem jamais esquece o seu primeiro objeto de amor, por isso é tão significativa a presença materna e paterna no desenvolvimento de uma criança. A ausência dessa imagem de fato representativa, fusionada à violência a qual quase todos os personagens são submetidos, torna-se uma das formas de encaminhá-los às mais trágicas consequências. Os protagonistas, em sua maioria, são cercados de familiares, mas nem por isso são rodeados de afeto e atenção. O pai, a mãe, a avó, o padrinho, o irmão, o primo, ao contrário do esperado, são aqueles que oferecem perigo, negligenciando, desmotivando e coagindo.

Os textos não parecem ter o propósito de dar conforto ao leitor ou lhes trazer alguma solução. Ao contrário, as narrativas contribuem para desencadear uma atitude crítica perante os conflitos. As peripécias vividas pelos personagens, que são envolvidos por violência de toda sorte, causam nos leitores fortes momentos de aflição, sobretudo por culminarem em desfechos nada felizes. A coerência interna que compõe o mundo imaginário dos personagens e as situações miméticas transmitem com autenticidade uma visão profunda da realidade, segundo a perspectiva do autor:

> A afirmação de Antonio Candido é peremptória. Ele ressalta uma característica da prosa de Otto Lara Resende para a qual devemos atentar se quisermos apreendê-la em toda a sua riqueza: a barbárie está em toda a parte, sob todas as formas, e o Otto a enxerga com olhar clínico. (MARTIN, 2013, pag. 14)

Por meio da apreensão dessa perspectiva pelo leitor, são motivados questionamentos acerca da violência que vem sendo praticada contra as crianças, que não possuem a proteção necessária dos adultos, em grande parte ausentes. A vida moderna exige um

distanciamento entre pais e filhos, que acabam delegando à escola a educação e a formação de seus próprios filhos, resultando num desenvolvimento perturbado e desamparado dessas crianças. Segundo o pensamento de Rousseau (2004), é a própria civilização que corrompe o homem e tudo degenera quando está em suas mãos. O homem, que é naturalmente egoísta e predisposto à destruição e à maldade, acaba muitas vezes não percebendo a necessidade de olharmos a infância com maior diligência e ternura.

As crianças descritas por Otto Lara Resende vivem conflitos interiores e procuram algo que não encontram. Sofrem pelo desamparo, pela sujeição à violência, pela solidão. Para elas, não há saída. Ao mesmo tempo em que se veem mal inseridas na vida, se apresentam contra o que a sociedade lhes impõe e, de maneira inconsciente, colocam o mundo adulto na posição de fracasso, fazendo do transtorno sua única defesa. Diante de tantas dificuldades simbólicas apresentadas nos contos, as consequências podem ser as mais diversas. A ausência, a violência e a morte, sendo abordadas de diversas maneiras, inserem os personagens no universo da melancolia, da solidão, do luto e até mesmo da perversidade, o que resulta na fobia, no negativismo, em sintomas depressivos, no suicídio, no apagamento de marcas afetivas e até mesmo na incapacidade de amar.

Buscando com dedicação e empenho as interpretações dos inúmeros elementos de que o autor dispôs no texto de maneira artificiosa, foi possível concluir que os dramas desses infantes suscitam reflexões sobre o que há de mais profundo na existência humana. Posicionando-se com um olhar de distanciamento ético e moral, o narrador dos contos utiliza sua sutileza irônica para nos expor um aspecto humano cruel e perverso em meio às vastas conotações, analogias e metáforas, que confirmam o estilo único e irreverente do livro *A Boca do Inferno*. A rejeição que sofreu a composição na época de sua publicação, certamente deveu-se pelo escândalo do tema e não pelo tratamento literário, que caracteriza uma laboriosa produção. Tal rejeição, infelizmente, fez banir todo o conjunto da obra e acabou nos privando por muito tempo de tamanha riqueza literária.

É preciso reconhecer a genuinidade da obra *A Boca do Inferno* como ficção contemporânea, sobretudo, por ela não se revelar satisfeita com o horizonte realista-naturalista que houve no Brasil pós-guerra para retratar os problemas sociais. Como parte da ficção brasileira do século XX, acompanhou transformações sociais e políticas, apresentando uma civilização em crise e refletindo, na temática e na estrutura, uma composição crítica e de impasse existencial. Atento a cada detalhe, o autor apresentou um país em desenvol-

vimento, mas que, no entanto, não conseguiu se romper com o passado, cujos valores estabelecidos ao longo dos anos culminaram em repressão e violência, enrijecendo ainda mais os hábitos culturais até hoje solidificados em nossa sociedade. No leitor, fica a inquietação e as angústias de uma obra que o conduz, de maneira praticamente involuntária, ao seu trágico interior.

REFERÊNCIAS

Livros:

ABRAMOVICH, Fanny (org.). *O mito da infância feliz*. Prefácio Antonio Carlos Cesarino. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

ALTER, Robert. Entre a narração e o diálogo. In: *A arte da narrativa bíblica.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 102-136.

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza, v. 2, São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores)

ARRUDA. Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade.* São Paulo: Brasiliense, 2000.

AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental.* 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2001, p.1-20.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi, 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra, 5ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fada.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

BINDA, Angela. *A Indiferença e o Sol*: Meursault, o herói absurdo em O Estrangeiro de Albert Camus. Vitória: EDUFES, 2013.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Coord. e Trad. Ludovico Garmus. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010, 832 p. (Coleção Folha: Livros que mudaram o mundo; v. 18).

BORNHEIM, Gerd. Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico. In: *O sentido e a máscara.* São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 69-92.

CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Tradução: Antônio Quadros, Lisboa: Editora Abril, 1972.
_____. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Prefácio da 2ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p.18.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges; COURTINE, Jean-Jacques (Orgs.). *História do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, V.3, p. 57-99.

CORTÁZAR, Julio. Alguns Aspectos do Conto. In: *Valise de Cronópio.* São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

CORREA, José Guilherme. *Cammond, vulgo Drumões psicografado*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Independente, 2016.

DURKHEIM, Emile. *A educação moral*. São Paulo: Ed. Vozes. 2008.

EDLER, Sandra. *Luto e melancolia*: à sombra do espetáculo. Coleção Para Ler Freud, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008.

FREUD, Sigmund. (1920). Além do princípio de prazer. In: *Escritos sobre Psicologia do Inconsciente,* vol. II. Trad. Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

_____. Luto e melancolia [1917]. In *Obras psicológicas de Sigmund Freud.* Trad. Luiz Alberto Hanns, vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, p. 99-122.

_____. Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna. In: *'Gradiva' de Jensen e Outros Trabalhos* [1906-1908], vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 187-208. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

_____. O desenvolvimento da libido e as organizações sexuais. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (1916), Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVI, p. 325-342.

_____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos* [1927-1931]. Vol. XXI, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

_____. O Horror ao incesto. In: *Totem e tabu.* Rio de Janeiro: Imago, 1999, p. 12 a 27.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore e VECCHI, Roberto (orgs.) *Formas e mediações do trágico moderno*: uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. 29ªed., Petrópolis: Vozes, 2004.

GINZBURG. Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Coleção Ensaios e Letras, Campinas: Editora Autores Associados, 2013.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado.* Tradução de Marta Conceição Bambini. 2ªed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Tradução: Marco Aurélio Werle. Edusp: São Paulo, 1999.

HOORNAERT, Eduardo. *Formação do catolicismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

JUNG, Carl Gustav. *Obras Completas de C. G. Jung.* Volume XI/1, Psicologia e Religião. Petrópolis: Editora Vozes, 1978, p. 69-113.

KADOTA, Neiva Pitta. Alguns Conceitos. In: *A Tessitura Dissimulada. O social em Clarice Lispector*, São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1997, p. 101-109.

KERMODE, Frank e ALTER, Robert. *Guia Literário da Bíblia.* Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

KONDER, Leandro. *Sobre o amor.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

LACAN, Jacques. O aturdido. In: *Outros escritos* (1973/2003). Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 449-497.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. A teoria do foco narrativo: Henry James e Percy Lubbock. In: *O Foco Narrativo*. Série Princípios, 6ª Edição. São Paulo: Ática, 1993, p. 12-15.

LEITE, Lourenço. Albert Camus, o Epígono do Absurdo. In: *Filosofia e Consciência Social*, Salvador: Quarteto Editora, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. Voz de Minas (Ensaio de Sociologia Regional Brasileira) São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LOBATO, Monteiro, *Negrinha*, 2ª Ed., São Paulo: Globo, 2009, p. 19-26.

MEDEIROS, Benício. *Otto Lara Resende:* A poeira da glória. RJ: Relume Dumará, 1998.

MIRANDA, José Luiz*. Infernos da Iniciação: uma aproximação de contos de Michel Tournier e de Otto Lara Resende*, 2000, 58 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª ed., São Paulo: Companhia das letras, 2001.

PIAGET, Jean. *O juízo moral na criança.* (1932) Trad. Elzon Lenardon. São Paulo: Summus Editorial. 1994.

PIAGET, J. e INHELDER, B. *A psicologia da criança*. São Paulo, DIFEL, 1982.

QUINET, Antonio. *Édipo ao pé da letra*: Fragmentos de tragédia e psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

RATZINGER, Joseph. (Org.) *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica.* Tradução Orlando Moreira e Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 85-87.

RESENDE, Otto Lara. *A Boca do Inferno.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Boca do Inferno.* Posfácio de Augusto Massi. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *As pompas do mundo e O retrato na gaveta.* São Paulo: Círculo do Livro.

_____. *O elo partido & outras histórias*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *O Braço Direito*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

_____. *O Príncipe e o Sabiá e outros perfis.* Org. Ana Miranda. São Paulo: Companhia das Letras/ Instituto Moreira Sales, 1994.

_____. *Três Ottos por Otto Lara Resende.* Org. Tatiana Longo dos Santos. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

RODRIGUES, Nelson. A Asma Ética. In: *O Remador de Bem-Hur. Confissões culturais.* Org. Ruy Castro. 1962.

ROCHA, Zeferino. *Os destinos da angústia na psicanálise freudiana*. São Paulo: Escuta, 2000.

ROUGEMONT, Denis. *A história do amor no Ocidente.* São Paulo: Ediouro, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação* [1756] Tradução Roberto Leal Ferreira. 3ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes, São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos Sertões. In: *O Clarim e a Oração - Cem anos de Os Sertões.* Org. Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 263-302.

VYGOTSKI, L. S. *A formação social da mente.* São Paulo, Martins Fontes, 1984.

VILLAÇA, Antônio Carlos. *O pensamento católico no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

VINCENTI, Luc. *Educação e Liberdade: Kant e Fichte*. Trad. Élcio Fernandes. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

WALDMAN, Berta. Por linhas tortas. In: *Entre passos e rastros.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, p. 3-59.

WALLON, H. H. *As origens do pensamento na criança*. São Paulo: Manole, 1989.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação.* São Paulo: Ática, 1987.

Dissertações e Teses:

ALMEIDA, Kleiton Cerqueira de. *Existência e religião em Albert Camus*: Relações entre o absurdo e a revolta. 122 f. Dissertação (Mestre em Ciência da Religião) - Faculdade de Humanidades e Direito da Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2010.

AMBIRES, Juarez Donizete. *Imagens da Infância e da Adolescência em Otto Lara Resende.* 159 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ARAUJO, J. W. C. *A noção de consciência moral em Bernhard Häring e sua contribuição à atual crise de valores.* 2007. 340 f. Tese (Doutorado em Teologia) - Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007.

BARBIERI, Claudia. *Arquitetura de palavras:* Espaço e espacialidade em A Capital! De Eça de Queiroz. 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Araraquara, 2008.

BERLINCK, Luciana de Souza Chauí Mattos. *Melancolia: Rastros de dor e perda.* 2002. 179 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2002.

BRUNNER, Isadora Lins Porto Dantas. *Considerações sobre a Devastação mãe-filha:* elementos para uma clínica da adolescência feminina. 2008. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CABRAL, Carolina Bensimon. *A personagem ausente na narrativa literária.* 111 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária - Escrita Criativa), Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

CASTRO, Douglas Caputo de. *Memória de montanha em areia de praia. Subjetivação e Interstícios em Otto Lara Resende.* 179 f. Tese (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Universidade Federal de São João del-Rei, 2013.

COVELO, Glaucya Hannah. *Imagens da paternidade*: Indício de lugares ocupados pelo pai na psique de homens e meninos na contemporaneidade. 2011. 166 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FÁVERO, Alcemira Maria. *Por uma pedagogia da autonomia moral*: as conexões entre a Teoria da Moralidade de Piaget e Habermas. 154 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

JESUS, Angela Regina Binda da Silva de. *Entre o sim e o não, o sol e a indiferença:* Meursault, o herói absurdo em *L'Étranger* de Albert Camus. 2010. 122 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2010.

LEITE, Fábio Luis de Almeida. *A reconvenção de Alceu Amoroso de* Lima: A correspondência com Jackson de Figueiredo entre 1924 e 1928. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2014.

MAGNAVITA, Alexey Dodsworth. *Do Céu aos Genes*: Transições epistêmicas, anomalias cosmológicas e suas inquietações éticas - uma interlocução foucaultiana. 2013, 172 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MARTIN, Carlos Frederico Barrére. *A Via Crucis da Consciência em O Braço Direito de Otto Lara Resende.* 170 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.

MOURA, Valter Barros. *Literatura & Psicanálise*: estudo comparativo sobre a perversidade nos contos de fada, nas obras de Adília Lopes e Paula Rego. 224 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, Geciane Soares. *Suplício, Martírio e Poder no Baixo império Romano:* As representações pagã e cristã sobre o corpo sentenciado. 146 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

NUNES, Flávia Maria de Oliveira. *Notas... Notas à mão cheia.* Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.

SOUZA, Paulo Costa de. *O bem e o mal na correspondência de Carl Gustav Jung.* 2006. 63 f. Dissertação (Especialização em Psicologia Analítica) - Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2006.

Dicionários e metodologias:

ALVES, Ana Paula Meneses. *Orientações para a normalização de trabalhos científicos*. V Workshop de Pós-graduação em Letras - SP abr. 2013. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/Home/Biblioteca/treinamento-abnt--workshop-letras-2013.pdf>.

AURÉLIO, *Dicionário do Aurélio Online.* 2008-2017. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com>.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos.* Coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DICIONÁRIO *de Latim Online.* 7Graus, 2007-2016. Disponível em: <http://www.dicionariodelatim.com.br/>.

DICIONÁRIO *de Símbolos.* 2008-2016. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br>.

DICIONÁRIO *de Nomes Próprios*: Significado dos Nomes. 7Graus, 2008-2017. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br>.

DICIONÁRIO *O Significado do Nome*. 2015. Disponível em: <www.osignificadodonome.com>.

DICIONÁRIO. *Origem da palavra:* consultório etimológico. 2004-2016. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br>.

DICIONÁRIO *Priberam da Língua Portuguesa.* Priberam Informática S.A, 2008-2013, Disponível em: <http://www.priberam.pt>.

DICIONÁRIO. *Significados.* 7Graus, 2011-2016. Disponível em: < https://www.significados.com.br>.

FILKAUSKAS SEQUEIRA, Simone; COSTA SEQUEIRA, Luiz Carlos. *Ahau Psicanálise: Dicionário de Símbolos.* Fabbricaweb. 2016. Disponível em: <http://ahau.org/psicanalise-dicionario-de-simbolos-sonhos/>.

FUNARO, Vânia Martins Bueno de Oliveira (coord.). *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP*: Parte I (ABNT), Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 3ª Ed., São Paulo: SIBiUSP, 2016, 100p. Caderno de Estudos 9.

GUEDES, Gustavo. *Significado de Símbolos.* Disponível em: <http://www.significadodossimbolos.com.br>.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da Psicanálise.* 5ª ed. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1970

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos.* Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa.* Ed. Melhoramentos, 2016. Disponível em: < http://michaelis.uol.com.br>.

Publicações de jornais e revistas:

ABREU, De Alan. A purgação pela culpa em Dostoiévski e Otto Lara Resende. In: *Germina, Revista de Literatura e Arte*, v. 2, n. 4, nov/dez. 2006. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literaturaaa_nov2006.htm>.

ALMEIDA, Ronaldo de; MONTEIRO, Paula. In: *Trânsito Religioso no Brasil*. São Paulo, Perspectiva. vol. 15, n.3, p. 92-101, jul/set. 2001.

ALVARENGA, Octavio Mello. Os fantasmas do asilo de órfãos. In: *Observatório da Imprensa,* ed. 173, Ano 19, n. 926, mai. 2002, ISSN 1519-7670. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/os-fantasmas-do-asilo-de-rfos/>.

AMAZARRAY, Mayte Raya; KOLLER, Silvia Helena. Alguns aspectos observados no desenvolvimento de crianças vítimas de abuso sexual. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 559-578, 1998.

AMBIRES, Juarez Donizete. Tópicos para leitura da obra de Otto Lara Resende. In: *Revista Trama*, v. 7, n. 13, p. 75 – 87, jan/jun. 2011.

AREAS, Wilma. O Inferno de Otto. In: *Rascunho: ensaios e resenhas*, ed. 172, Curitiba, 2016. Disponível em: http://rascunho.com.br/o-inferno-de-otto.

BONFIM, Flávia Gaze. Amor – Ódio: Devastação na relação mãe e filha. In: *Fractal: Revista de Psicologia*, Associação Fluminense de Reabilitação, Niterói, RJ, v. 26, n.1, p. 245-252, jan./ abr. 2014.

CAMPBELL, Colin. A Orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma teodiceia para um novo milênio. In: *Revista Religião e Sociedade*, Petrópolis, v. 18, n. 1, p. 5-22, 1997.

CHAVES, Messias Eustáquio. "Père-version" Perversão, perversões… "Père-version", pères-versions... Versões do pai[1]. In: *Reverso*, Belo Horizonte, ano 26, n. 51, p. 91-96, ago. 2004.

DANTAS, Maria Flávia Drummond. Raduan Nassar e o silêncio da escrita. In: *Revista Em Tese*, v. 5, p. 273-281, dez. 2002.

FRANCO, Afonso Arinos de. Otto Lara Resende: incansável fazedor de amigos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mai. 2004.

KHALIL, Marisa Martins Gama. O lugar teórico ficcional nos estudos literários. In: *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 213-235, jun. 2010.

LIMA, Vanessa Aparecida Alves de. De Piaget a Gilligan: Retrospectiva do Desenvolvimento Moral em Psicologia um Caminho para o Estudo das Virtudes. In: *Psicologia, Ciência e Profissão*, 24(3), p.12-23, 2004.

MARCOS, Cristina. Mãe e filha: da devastação e do amor. In: *Tempo Psicanalítico*. Rio de Janeiro, v. 43, n. 2, p. 269-284, dez. 2011.

MATA. Sérgio da. Religião e modernidade em Ernst Troeltsch. In: *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 235-255, 2008.

MIRANDA, Ana. Ele se entregou à vida com arrebatamento. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, p. 6, 03 jan. 1993.

MORANA, Hilda C. P.; STONE, Michael H.; ABDALLA-FILHO, Elias. Transtornos de personalidade, psicopatia e serial killers. In: *Revista Brasileira de Psiquiatria*. São Paulo, v. 28, supl. 2, p. 74-79, out. 2006.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Trajetórias do sagrado. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 20, n. 2, p. 115-132, 2008.

PADRÃO, Camila Braz. Considerações sobre o silêncio na clínica psicanalítica: Dos Primórdios aos dias atuais. In: *Dimensões do Silêncio.* Caderno de Psicanálise – CPRJ, Rio de Janeiro, n. 22, ano 31, p. 91-103, 2009. Disponível em: <http://cprj.com.br/imagenscadernos/08.Consideracoes_sobre_o_silencio_na_clinica_psicanalitica.pdf>.

PELLEGRINO, Hélio. Pacto edípico e pacto social: Da gramática do desejo à sem-vergonhice brasílica. In: *Folha de S. Paulo*, Folhetim, n. 347 de 11 set. 1983.

PESSOA, Patrick. A ironia trágica em Machado de Assis. In: *Viso · Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética.* Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 1, jan/abr, p. 99-108, 2007, ISSN 1981-4062. Disponível em: < http://www.revista-viso.com.br/pdf/viso_1_PatrickPessoa.pdf>.

PIZA, Daniel. Um dia para lembrar Otto Lara - Antonio Cândido, Antonio Calado, Jânio de Freitas e Moacir Werneck de Castros homenageiam o escritor. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, p. 6, 06 jun. 1993.

POKORSKI, Maria Melania Wagner F.; POKORSKI, Luís Antônio Franckowiak. A linguagem constituinte do ser humano. In: *Estudos de psicanalálise*, Belo Horizonte, n. 38, p. 97-103, dez. 2012.

PORTELLA, Luciana Balbo. O esquecimento do pai. In: *Revista Brasileira de Psicanálise,* São Paulo: Editora Edusp, v. 44, n. 1, p. 153-156, 2010.

RESENDE, Otto Lara. Vista cansada. In: *Folha de S. Paulo*, 23 fev. 1992.

REZENDE, Guilherme Jorge. Otto Lara, o admirável cronista. In: *200 anos Imprensa brasileira. Revista Imprensa*, nº 161, Ano 14, p. 72-78, jun. 2001.

REZENDE, Guilherme. Otto Lara Resende: a comunicação a serviço do entendimento. In: *Revista Suplemento São João del-Rei, Capital da Cultura*. Edição Especial. Belo Horizonte, Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, p. 1-40, dez. 2007.

ROCHA, Ronaldo Henrique Giovanini. A Influência da Igreja Católica nas Políticas Urbanas nas Minas Gerais. In: *Revista Comunicações, Modernidade, Instituições e Historiografia no brasil*, Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, p. 1-7, jun. 1989.

RODRÍGUEZ, Vanessa Brasil Campos, A verdade da palavra mítica: Uma análise do mito de Édipo. In: *Periódicos UFPB*, Universidade Salvador, vol. 14, n. 2, Ano 33, p. 101-116, 2009.

SANTIAGO. O autor que virou personagem. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.1, 1992.

SILVA, Américo Lopes da. Reencontro com Albert Camus. In: *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 3, n° 5, p. 161-185, 1994.

SILVA, Arlenice Almeida da. O lirismo em György Lukács. In: *Revista Kriterion,* Belo Horizonte, v. 50, n.119, p.93-113, jun. 2009.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A Teoria do Habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: *Revista Brasileira de Educação*, nº 20, p. 60-70, maio-agosto 2002.

SPOSITO, M. A instituição escolar e a violência. In: *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, *nº 104*, 1998.

SUZUKI, Júlio César. O espaço na narrativa: uma leitura do conto "Preciosidade". In: *Revista do Departamento de Geografia*, São Paulo, n. 19, p. 54-67, 02 out. 2006.

TEZZA, *Cristóvão.* Ritos de Iniciação. In: *Folha de S. Paulo*, 9 ago. 1998. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_980809.htm>.

VIANA, Alba Jean Batista; SOUSA, Eduardo Sérgio Soares. O poder (in)visível da violência sexual: abordagens sociológicas de Pierre Bourdieu. In: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 45, n. 2, p. 155-183, jul/dez. 2014.

WERNECK, Humberto*;* MEDEIROS, Benicio, Otto Lara Resende: Retratos escritos. In: *Arquivinho*, nº 3, Ed. Bem-te-vi, 2006.

Documentos online:

BOMFIM, Carlos Eduardo dos Santo; ANDRADE, Gladson Vinícius. A importância da atenção psicológica a adolescentes em situação de violência sexual. In: *Psicologia.pt - O Portal dos Psicólogos*. 2012. Disponível em: < http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0307.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2016.

MARIOTTI, Gilberto. *A escrita em análise*: uma investigação do ficcional em Freud. 2013, p. 1-13. Disponível em: <https://www.academia.edu/8438632/Escrita_em_analise>.

OPPERMANN, Álvaro. *Pêlos, barba, bigode.* Debaixo dos caracóis... 2008. Disponível em: <http://origin.guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/pelos-barba-bigode-debaixo-caracois-436293.shtml>.

WEAVER, John. *O Significado Bíblico e Histórico da Barba.* 2013. Transcrição de um sermão. Disponível em: <http://www.espada.eti.br/barba.asp>.

Congresso e outros:

CASTRO, Douglas Caputo de. A Representação da Mineiridade na Obra Jornalística de Otto Lara Resende*. XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Vitória, 13 a 15 de maio de 2010.

ESTEVÃO, Adriane Gisele. O espaço na narrativa contemporânea: um estudo do conto Aberração*.* In: *VIII Seminário de Iniciação Científica SóLetras – Estudos Linguísticos e Literários*. 2011. Anais UNESP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2011. ISSN – 18089216. p. 483-489.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Discurso de Recepção ao Acadêmico Otto Lara Resende. In: *Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, 02 out. 1979. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/otto-lara-resende/discurso-de-recepcao>.

LYSARDO-DIAS, Dylia. Ethos e construção discursiva da identidade mineira. In: *Encontro de Interação em Linguagem Verbal e Não-verbal*, 2008, São Paulo. Anais do VIII ENIL. São Paulo: Editora da USP, v. 01, p. 157-176, 2008.

MEDEIROS, Benício. Otto, Luz e Sombra. In: *80º Aniversário de Otto Lara Resende.* Mesa-redonda realizada na ABL, 21 de novembro de 2002. Disponível em: <http://academia.org.br/abl/media/celebracao8b.pdf>.

MELLO, Renato. O silêncio faz sentido. In: *Múltiplas Perspectivas em Linguística* - Coletânea de trabalhos apresentados no XI Simpósio Nacional de Letras e Linguística e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística. Uberlândia: EDUFU - UFMG, 2006. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_146.pdf>.

REZENDE, Guilherme Jorge. *Otto Lara Resende: Autor e Personagem da Mineiridade.* Trabalho apresentado no I Colóquio de Discurso e Mídia FACOM/UFBA – Salvador, 2009. Acesso em: <http://tvqueteve.blogspot.com.br/2011_12_01_archive.html>.