

Macabéa

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLI

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro
UNESPAR

 0000-0002-9742-7953

A REPRESENTAÇÃO DO MAL EM LACRYMOSA, DE JULIANA DAGLIO

THE REPRESENTATION
OF EVIL IN
LACRYMOSA BY
JULIANA DAGLIO

Como citar

CORDEIRO, F. H. C. A representação do mal em
Lacrymosa, de Juliana Daglio. **Macabéa** –
Revista Eletrônica do Netli, Crato, v. 13, n. 2, p.
47-63, abr.-jun. 2024.



VOLUME 13, NÚMERO 2, ABR.-JUN. 2024
ISSN 2316-1663
DOI: 10.47295/mren.v13i2.1711

RECEBIDO EM 06/05/2024
APROVADO EM 25/06/2024

Abstract: This paper proposes a reading of the representation of evil in Juliana Daglio's **Lacrymosa**. For that effect, it is developed, on one hand, an analysis of the presentation of evil in the characters speech, particularly Green and Axel; on the other, correlations between these discourses and what scholars such as Eagleton (2010), Ricoeur (1988), Vignoles (1991) and Haas (2014) have proposed about the theme. Thus, this paper seeks to demonstrate how Daglio's work produces an ambiguous concept of evil, which sometimes is portrayed as a particular, autonomous, external force (articulated to supernatural beings), sometimes as the result of human actions and desires (tending to be seen as innate to mankind).

KEYWORDS: Lacrymosa. Juliana Daglio. Evil. Horror.

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura de **Lacrymosa** (2019), de Juliana Daglio, a partir da discussão sobre a sua representação do mal. Para tanto, por um lado, realizaremos uma análise de como esse conceito se apresenta no discurso das personagens, particularmente de Green e Axel; por outro, buscaremos traçar correlações com a discussão sobre o mal proposta por críticos como Eagleton (2010), Ricoeur (1988), Vignoles (1991), Haas (2014). Desse modo, a ideia é demonstrar como a obra da escritora brasileira produz uma concepção ambígua sobre o mal, surgindo ora como uma força particular, autônoma, exterior (articulada a seres sobrenaturais), ora como resultado das ações, dos desejos, humanos (tendendo a ser vista como inata ao homem).

PALAVRAS-CHAVE: Lacrymosa. Juliana Daglio. Mal. Horror.



Copyright (c) 2024 Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro

Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

1 INTRODUÇÃO

Há uma espécie de movimento atualmente de valorização e promoção da visibilidade de narrativas brasileiras vinculadas a gêneros como o fantástico, o horror, o gótico. Tal perspectiva pode ser vista como uma resposta à historiografia tradicional brasileira que, de um modo geral, tendeu a (super)valorizar aquelas obras e autores que colocam (ou que permitem que se coloque) a problemática da constituição da identidade nacional e, conseqüentemente, da literatura nacional a partir do que Antonio Candido (2006, p. 117) chama de “dialética do localismo e do cosmopolitismo”. A ênfase, portanto, se dirigiu à tensão entre a busca de afirmação de uma literatura própria e a sua relação com a tradição europeia.

Essa escolha, esse recorte da crítica, leva, por exemplo, Candido (2000) a caracterizar a literatura brasileira como “empenhada”, no sentido de consciente de seu papel na construção da identidade nacional pela representação de aspectos da realidade brasileira. Essa abordagem, como se sabe, foi criticada por Haroldo de Campos (1989), que aponta para a concepção romântica de história literária herdada por Candido, na medida em que entende a história como um processo de entificação do espírito de nacionalidade. Como corolário da abordagem adotada por Candido, segundo Campos, teríamos uma crítica marcada pela valorização das funções referencial e emotiva em detrimento de outras possibilidades. Isto é, trata-se de uma visão que privilegia as obras e autores ligados à representação da realidade imediata e da subjetividade do enunciador.

A crítica proposta por Haroldo de Campos permite entender como o apanágio do engajamento, além de estabelecer o vínculo com o ideal nacionalista, funcionou também como desculpa para uma falta de imaginação e de elaboração dos autores colocados em destaque. Para Candido (2000), o imperativo de dar espaço à “cor local”, à representação da terra, implicou o tolhimento da liberdade de invenção, do “exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata” (p. 26). Essa relação de causalidade na qual o empenhamento implica uma pobreza inventiva, no entanto, não deve ser entendida apenas como resultado de um comprometimento dos escritores, mas também como uma consequência da própria ação da crítica e historiografia literária que, segundo França (2017, p. 113), privilegiaria obras de “caráter documental em detrimento do imaginativo”.

A questão, aqui, se desloca do eixo da produção para o da recepção, sugerindo um apagamento (ou pelo menos uma marginalização) dos textos inventivos. Essa é a hipótese sustentada por Gabrielli (2004), ao tratar da literatura fantástica no Brasil, e por França (2017), em relação ao gótico. Sintomática, nesse sentido, é, de acordo com França, a leitura de *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, promovida pela crítica brasileira. Nela os elementos que remetem à tradição gótica são reduzidos a, nos termos de Hansen (2003), dois “protocolos de leitura” que justamente emulam as preferências pelas funções emotiva e referencial indicadas por Haroldo de Campos (1989). Desse modo, o possível diálogo com o gótico produzido pela obra de Azevedo é entendido como, por um lado, biográfico, determinado pela sua personalidade, e, por outro, político, resultado de uma alienação, pela falta dos temas locais.

Na perspectiva de Hansen (2012, p. 123), ao comentar a obra de Guimarães Rosa, há uma tendência entre leitores brasileiros de “ler literatura como representação

que imita a realidade empírica, abstraindo o simbólico dos atos de fingimento da ficção”. Ora, isso significa que o que se perde é justamente o aspecto ficcional, convencional, criativo do texto literário, uma vez que se circunscreve à representação de uma realidade (emocional, referencial) pré-existente. Perde-se, desse modo, grande parte do aspecto lúdico da literatura, de jogo entre autor e leitor. No caso da leitura de *Noite na taverna*, como argumenta Hansen (2003, p. 23), implica a naturalização da ficção “como psicologia e substancialismo”, ignorando as convenções poéticas. Já no de Rosa, lendo-o como reflexo realista do sertão e como alegoria, “a crítica reduz sua forma a instrumento, lendo o texto literário documentalmente como não literário, sem considerar que literatura não é coisa representada, mas coisa representante” (HANSEN, 2012, p. 127).

Tendo em vista essas questões, observa-se atualmente uma tentativa de “resgate do gótico” proposto por estudos de pesquisadores como França (2017), Menon (2007), Sá (2010), Santos (2017). Essa busca visa simultaneamente recuperar e dar visibilidade a textos e autores historicamente marginalizados; propor leituras que valorizem as convenções vinculadas ao estranho, ao sobrenatural etc.; destacar a importância do gótico em textos contemporâneos.

Nossa pesquisa se insere no âmbito desses estudos voltados para textos de autores hodiernos que constituem suas obras em diálogo com os paradigmas do gótico. Esse é caso de *Lacrymosa* (2019), escrito por Juliana Daglio, objeto de estudo deste trabalho. A abordagem da narrativa de Daglio pensando em como o conceito de mal se inscreve em seu enredo, bem como se articula com as noções de gótico e horror. Para tanto, proporemos, primeiro, uma breve discussão sobre o gótico e, depois, uma análise das estruturas narrativas mobilizadas pelo texto da autora brasileira, bem como das concepções de mal introduzidas na obra por meio dos discursos dos narradores e personagens.

2 ASPECTOS DO GÓTICO

“Gótico”, como nos revela Santos (2017, p. 11), é um desses termos que têm uma história complexa, assumindo sentidos diferentes em contextos específicos. A princípio era um gentílico que remetia a certas tribos germânicas (godos, visigodos, ostrogodos, vândalos), sentido expandido para designar povos considerados bárbaros. Na Idade Média, segundo Gombrich (1985), a arquitetura gótica é um estilo ornamentado e suntuoso, com suas abóbadas, arcos ogivais e vitrais. Após o Renascimento, como indica Punter (2013), o termo tende a ser utilizado em oposição a “clássico”, geralmente entendido como exagerado, excessivo, caótico, ornamentado. No século XVIII, na Inglaterra, o termo indica “fora de moda”, incivilizado, cruel, arcaico, de acordo com Punter, geralmente sendo associado ao medievo.

Em termos literários, o conceito de gótico tem aplicações diversas, dependendo da perspectiva. Há, por um lado, quem defenda se tratar de um gênero delimitado historicamente e com convenções relativamente estáveis, produzido na Inglaterra entre 1764, data de lançamento de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, e 1820, com a publicação de *Melmoth, The wanderer*, de

Charles Maturin. Essa perspectiva, como nota Williams (1995), busca restringir a complexidade e diversidade das produções designadas como tal. Por outro, há quem considere o gótico como algo que transcende a noção de gênero, que não está restrito a um período histórico ou a uma escola literária.

Para Botting (2005), o gótico tem se desenvolvido, mudado e se difundido em diversos suportes, o que torna difícil uma definição estável. O que caracterizaria essa tradição é o fato de ser excessiva. Desde o século XVIII o gótico se produz como a expressão daquilo que escapava à racionalidade e à moralidade. Nessa perspectiva, pontua Botting, o gótico surge das sombras projetadas pelos valores iluministas. É como se a afirmação do cientificismo, do racionalismo, da cultura secular proposto pelo “Século das Luzes” criasse o limite, as fronteiras, sem as quais não seriam possíveis as transgressões impostas pelo gótico. Essa literatura se torna o espaço privilegiado para a expressão das emoções, das paixões, do sobrenatural, da imaginação, do desejo, do egoísmo, do imoral, do incerto. As obras góticas abriam fissuras que permitem a representação daquilo que é marginalizado, excluído, recalcado. Nesse sentido, é, segundo Botting, uma arte da transgressão: i. pelo excesso de emoção que visa causar; ii. pela evocação de forças desconhecidas e incontroláveis; iii. pela representação de questões como sanidade moral, honra, correção e condição social; iv. pelo questionamento da ordem e dos paradigmas que embasam nossa compreensão do mundo.

Esse pendor para a transgressão, contudo, implica também o reconhecimento das normas, tornando a expressão gótica particularmente ambígua, pois tenderá a reforçar os valores sociais e os padrões de comportamento, transformando-se em narrativas sobre os riscos de se violar as normas morais e sociais, apresentando-as em suas formas mais perigosas e obscuras. O gótico, nessa perspectiva, funciona como uma espécie de válvula que permite a vazão – e conseqüentemente o controle – daquilo que é reprimido pela racionalidade e pela moralidade.

Para França (2017, p. 116), um dos aspectos fundamentais do gótico é a transgressão dos “parâmetros do realismo tradicional” que, ao desafiar os modos como figuramos o mundo, permite a “expressão da tensão existente entre as normas e os medos e desejos inconscientes” (p. 117). Nesse sentido, o que caracterizaria a literatura gótica seria a combinação de uma “percepção de mundo desencantada” com uma “forma artística altamente estetizada e convencionalista”. Entre os elementos que marcam essa tradição, França destaca: i. o *locus horribilis*, isto é, um espaço narrativo opressivo; ii. a presença fantasmagórica do passado que surge como uma ameaça ao presente; iii. a personagem monstruosa, corporificando medos, desejos, ansiedades de um determinado tempo. Cada um desses elementos isoladamente, argumenta o crítico brasileiro, podem estar presentes nas mais variadas produções culturais, mas a sua conjunção aponta para o gótico. Trata-se de uma forma de expressão,

nos termos de Botting (2005), em que a ambivalência e a incerteza transtornam o sentido simples. Não é de se estranhar que o gótico seja constantemente associado ao “inquietante” (*unheimlich*), isto é, aquilo que, de acordo com Freud (2010), deveria permanecer oculto, escondido, mas, mesmo assim, vem à tona. Segundo o pai da psicanálise, o inquietante é, portanto, algo familiar, conhecido, mas que, devido à repressão, se torna alheio, estranho, “infamiliar”.

O elo, portanto, está traçado entre o gótico e o excessivo, o que não pode ser controlado, o inconsciente. Desse modo, o gótico, com seus monstros, aventuras extravagantes e rocambolescas, cenários selvagens, representa uma abundância imaginativa que revela, de acordo com Botting (2005), incertezas quanto à natureza do poder, da lei, da sociedade, da família e da sexualidade. Não é de se estranhar que as narrativas góticas estejam repletas de violência, vícios, desejos não-convencionais. Para Williams (1995), as manifestações do sobrenatural indicam uma ansiedade em relação à nossa capacidade de conferir sentido ao mundo. Por isso, espíritos que deveriam estar mortos retornam, o imaterial incorpora, o inanimado ganha vida. O próprio teor imaginativo dessas obras, desde uma perspectiva psicanalítica, tende a ser entendido como a representação de ansiedades profundas que marcam um determinado período. Botting (2005, p. 4), por exemplo, destaca como, no século XVIII, “As ansiedades sobre o passado e suas formas de poder são projetadas nos malévolos e infames aristocratas para consolidar a ascensão dos valores da classe média”¹ [tradução nossa].

3 O EXCESSIVO EM LACRYMOSA

Publicado em 2019, **Lacrymosa** é um romance da escritora paulista Juliana Daglio. Formada em psicologia e trabalhando no mercado editorial, Daglio é autora de uma série de narrativas que transitam entre a fantasia e o horror, entre elas: Uma canção para a Libélula (2018), A vovó chamou o diabo para a ceia (2018), Valek (2020), O lago negro (2021, tetralogia), Clamor da loucura (2021), Cidade das orações perdidas (2022)

Lacrymosa conta a história de Valery Green, moça que, ainda na infância, descobre possuir “dons sobrenaturais” que colocam sua família em risco. Para protegê-los, ela abandona sua vida no interior de São Paulo e parte para os EUA. Já adulta, conhece Henry Chastain, um exorcista, por quem se apaixona e com quem passa a combater demônios. Quando, porém, passa a ser perseguida por eles, Chastain sacrifica a relação de ambos para protegê-la. Ela se torna, então, detetive numa cidadezinha nos arredores de Nova York, onde, após cinco anos, ao investigar um crime, se depara com um assassinato no qual uma menina possuída (por um demônio) mata a mãe. Ao reconhecer a possessão, Valery pede ajuda a Henry Chastain. Ele salva a menina, mas o demônio escapa. Descobrem, então, que a possessão estava ligada a um pacto realizado pelo pai da garota com um grupo de feiticeiros. Enquanto isso, o

¹ “The anxieties about the past and its forms of power are projected on to malevolent and villainous aristocrats in order to consolidate the ascendancy of middle-class values.”

demônio, após escapar, possui Axel (companheiro da detetive na polícia e eventual parceiro sexual) e faz um ritual para libertar outro demônio, Asmodeus, um dos príncipes do inferno. Após muitas dificuldades, eles conseguem exorcizar o demônio que possuía Axel, mas Oz, guardião de Valery, é feito refém por Asmodeus. Valery e Henry, com a ajuda de outros, se preparam para um confronto com os demônios cuja força exige que eles adotem medidas extremas: Chastain se envolve com magia negra para aumentar sua força (em troca de sua alma), Green tenta invocar a Morte para ajudá-los (pretende pedir que ela remova seu dom).

Percebe-se, pela síntese acima, que o romance de Daglio oferece uma obra repleta de ação que se constrói pelo encaixe de sequências narrativas vinculadas a Valery e se articula segundo ao menos três conflitos que configuram os núcleos narrativos. O primeiro deles, que emoldura toda a história, coloca em destaque a relação entre bem e mal. Embora surja no prólogo, esse conflito se consolida, particularmente, por meio da investigação policial que desvenda a presença de forças sobrenaturais. Mas há duas outras estruturas narrativas subordinadas que se destacam na composição do texto. Uma delas é a “romântico/amorosa”, ligada ao triângulo amoroso entre Valery, Chastain e Axel; a outra tem a ver com a relação de Valery com a família e mesmo com o mundo, podendo ser entendida como uma “narrativa de pertencimento”. Esses três conflitos estão imbricados e dialogam uns com os outros, de modo que nenhum deles faz sentido sozinho, uma vez que a própria constituição das personagens depende das relações que estabelecem nas sequências subordinadas. Para além disso, a dosagem desses interesses favorece a atenção a interesses distintos e colabora para a criação de momentos de tensão e de distensão, particularmente importante para construção do horror e do suspense. De certa maneira, o entrelaçamento dessas sequências funciona como contraste e contraponto para o ritmo acelerado da ação principal que mescla o suspense e o horror, permitindo um “respiro” aos leitores pela mudança de foco para as relações amorosas e familiares.

A mistura de elementos que remetem a diferentes gêneros (horror, sentimental, policial, melodrama) é indicativo de uma narrativa híbrida, de difícil categorização. O cerne da história, contudo, coloca em relevo a disputa entre bem e mal em termos de entidades “sobrenaturais”. Ainda assim, a relevância do sobrenatural estabelece uma relação ambígua com o gótico e problemática com o horror. Se, como quer Botting (2005), o gótico se vincula ao excessivo, ao que escapa ao racionalismo, a própria presença de seres sobrenaturais (demônios, anjos, feiticeiros etc.) coloca o texto para lá das fronteiras que aqueles valores estabelecem. Soma-se a isso a perversidade da ação de pessoas e entidades que tiram prazer em machucar, em fazer o mal. Nesse sentido, Vignoles (1991, p. 26) argumenta “nada é pior do que fazer o mal por brincadeira ou por divertimento”. Daí o impacto da possessão de crianças. Por outro lado, a presença ostensiva do sobrenatural no texto parece restringir o seu alcance, particularmente em termos de horror. Para ilustrar esse ponto, talvez seja necessário um contraponto.

Pensemos, por exemplo, numa narrativa paradigmática de possessão como *O exorcista* (1971), de William Peter Blatty. Trata-se de uma obra em que o sobrenatural é evidente e, inclusive, comprovado por exclusão, ou seja, após Reagan ser submetida a todo tipo de procedimento clínico. Constitui-se, desse modo, um texto que pode ser descrito como de horror, nos termos de Carroll (1990), pois envolve um ser monstruoso caracterizado tanto por despertar medo (ser perigoso) e repulsa (ser aversivo) quanto

por afrontar fronteiras conceituais (é um demônio e uma menina, é perverso e inocente). Nos textos de horror, de acordo com Carroll (1990), o monstro representa um distúrbio da ordem natural, vinculando-se ao que Todorov (1970) chama de “maravilhoso”, enquanto afirmação da realidade do sobrenatural. Portanto, a obra de Blatty postularia uma ampliação do que, normalmente, consideraríamos como real, pois se verifica a construção ficcional de uma realidade na qual há espaço para o sobrenatural. Nesse modelo de narrativa a presença do sobrenatural aflige, particularmente, os seres humanos e, de uma maneira ou de outra, são eles que lidam com essas forças e seres. Por isso, ao discutirem a série de televisão **Supernatural** (2005-2020), Foresman e Tobienne Jr. (2014, p. 34) argumentam que o conceito de monstro só pode ser definido em relação aos seres humanos. Para eles, os humanos caracterizam como monstruosos aqueles seres que “ofendem a sensibilidade humana [...] por ameaçar enfraquecer o valor que damos a nós mesmos. Monstros não avaliam a vida humana acima da sua própria e, bem estranhamente, isso nos incomoda.” Os estudiosos, portanto, entendem que o conceito de monstruosidade está intrinsecamente vinculado a uma perspectiva antropocentrada, na medida em que o monstro despreza a vida humana. No caso de *O exorcista*, basta lembrar como a menina possuída atenta contra a vida de quem cruza seu caminho ou não se preocupa com a da própria Reagan. Além disso, a monstruosidade se articula também a nossa dificuldade de entender o sentido dos eventos. Desse modo, o monstro, como postula Baumgartner (2008, p. 2), é uma espécie de alteridade absoluta, inacessível aos nossos esforços de compreensão, uma vez que somos incapazes de “domesticar”, de reduzir o real a princípios racionais.

O horror, portanto, parece se criar na relação entre humanos e seres considerados monstruosos, na medida em que os ameaçam. Em **Lacrymosa**, contudo, a protagonista e algumas das personagens centrais não são propriamente humanas. Valery e Chastain são humanos com “dons” divinos. Oz é um ser imortal. De modo que o problema é deslocado do âmbito propriamente humano. O resultado disso é uma espécie de decréscimo da condição humana de personagens centrais (ainda que a narrativa busque reforçá-la em várias instâncias). Valery e Chastain são construídos a partir de vínculos mitológicos, ela sendo receptáculo de um dom divino (a ressurreição) e ele como descendente da linhagem dos apóstolos (Pedro), sendo um “exorcista original”. Nesse sentido, são seres de exceção ligados a uma cosmologia que explica, que delimita, o monstruoso. Desse modo, o problema é transferido do âmbito humano para o mitológico, como um embate entre Deus e o Diabo, entre o Bem e o Mal. O conflito, por isso, parece em grande parte do tempo se situar acima da humanidade. Parece-nos, portanto, que há um excesso de sobrenatural no texto, transformando os humanos em uma espécie de peões num jogo cósmico, comprometendo o alcance de sua ação diante do mal.

4 A REPRESENTAÇÃO DO MAL

Paul Ricoeur (1988, p. 21) ressalta o desafio que a ideia de mal representa para a filosofia e para a teologia, pois impõe obstáculos a pensá-la em termos de coerência lógica, ou seja, a partir dos princípios de “não-contradição” e de “totalidade sistemática”. O problema se coloca a partir da relação entre três enunciados básicos: 1. Deus é todo poderoso; 2. Deus é absolutamente bom; 3) o mal existe. Em termos

lógicos, como salienta o filósofo francês, apenas duas dessas proposições são compatíveis, sendo necessário, para conferir coerência a esse problema, a criação de narrativas (teodiceias) para explicá-lo.

Em **Lacrymosa**, o problema do mal é uma constante. Aliás, o subtítulo e a primeira frase do romance é “O mal não resiste a uma porta entreaberta”. “Mal”, portanto, é a primeira palavra da narrativa. Além disso, a imagem da porta aponta para duas possibilidades: i. o mal é algo externo ao sujeito, mas deseja se apossar dele ou destruí-lo. Essa concepção parece ser a da possessão, isto é, a influência de uma entidade exterior que domina e passa a exercer poder sobre uma outra (Schober, 2004, p. 12); ii. o mal é algo interno ao sujeito que quer exercer poder sobre si e/ou sobre o mundo, ou seja, que se dirige do eu para o mundo. A questão, aqui, recai sobre a possibilidade ou a impossibilidade de controlar essa força interior. Um dos paralelos, nesse sentido, seria com o inconsciente.

Não raro, o texto de Daglio joga com essa ambiguidade e admite a existência dos dois tipos de maldade a que, didaticamente, poderíamos designar como “externa” e “interna” ou como “demoníaca” e “humana”. A corroborar essa duplicidade do mal está a afirmação de Valery: “Maldade humana não me assustava” (Daglio, 2019, p. 40). Em outro momento, ela define o mal causado por demônios como “maldade genuína” (p. 25). Estabelece-se, desse modo, uma hierarquia de maldades, a “verdadeira” sendo sobrenatural, diabólica, e a outra, a “natural”, sendo humana.

A representação do mal “verdadeiro” é, na narrativa, relativamente simples. De um modo geral, tem na figura dos demônios sua figuração principal. Como tal, eles surgem como entidades sobrenaturais que buscam desviar os homens, afastá-los do bem e, portanto, numa perspectiva judaico-cristã, de Deus. Em **Lacrymosa**, esse mal se vincula, principalmente, a Asmodeus e a outros demônios, como Baron de Rais. Suas ações, contudo, se ligam à necessidade de um corpo humano, isto é, à possessão. O subtítulo do romance, conseqüentemente, remete à ideia de uma abertura humana para o mal que dá conta da ambiguidade da questão: o mal tem existência própria? Ou depende da ação humana? O mal espreita o homem de fora ou se produz a partir do homem?

A noção de mal quando pensada na sua relação com os homens acaba por se sobressair no romance, isto é, nele ganha destaque aquele que chamamos de “interno” e que, na narrativa, geralmente vai querer dizer “inato”, “natural”. Verifica-se, por exemplo, no momento em que Valery aborda essa questão: “Eu sabia que a maior parte do mal era feita pelos próprios homens. Seus desejos hediondos e o potencial egoísta assassino presente na semente da alma” (Daglio, 2019, p. 43). Aqui, o mal é simultaneamente apresentado como uma potencialidade humana (que poderia estar, na teologia judaico-cristã, vinculada ao livre-arbítrio, ou seja, à possibilidade de escolher mal ou escolher o mal) e um dado da própria alma. Nessa última perspectiva, o homem seria mal. Essa visão é reproduzida em outros momentos do romance, como, por exemplo, quando Valery afirma: “Quando escolhi ser policial, sabia que teria que matar uns caras maus” (p. 17). Trata-se de uma fala que reverbera um discurso tautológico muito comum, em discursos policiais, de acordo com Eagleton (2010, p. 11). Propõe que as pessoas fazem maldades porque são más. Essa abordagem está vinculada à justificação da violência e do assassinio por parte das forças de repressão do Estado, uma vez que atribui a maldade à natureza má do infrator da lei, legitimando a ideia de que se o mal é inato ao sujeito, não há mais nada a se fazer.

Para Eagleton (2010), essa abordagem deveria colocar o problema: se esses criminosos são naturalmente maus, seriam eles responsáveis por suas ações? Em outros termos, se a maldade é inata, não é natural que as pessoas façam o mal? Nessa situação, o mal escapa da ideia de intenção e, conseqüentemente, da de culpa: “A condição que supostamente os condena é também a que os redime”² (p. 13, tradução nossa). Segundo o crítico inglês, contudo, quando o discurso policial diz “esses são caras maus” ele também quer, contraditoriamente, dizer que tais sujeitos são responsáveis por suas ações, que fazem o mau por vontade própria. Portanto, são entendidos como passíveis de punição. Legitima-se, desse modo, o discurso (hipócrita) que combate o mal com o mal.

Para discutir essa ideia, um paralelo é proposto por Eagleton (2010): ao dizer que quem comete o mal é mau, o discurso policial demoniza as pessoas, transformando o mal em algo impossível de derrotar. Por isso se diz, por vezes, que homens e mulheres que fazem o mal estão “possuídos” (p. 13). Contudo, ainda de acordo com Eagleton, se pensarmos no caso de *O exorcista*, consideramos que o diabo dentro da menina é sua essência ou é uma invasão? Ela é controlada por uma vontade alheia ou suas ações correspondem a sua vontade? Ou ainda, é possível dizer que se trata de um exemplo de autoalienação em que essa força é e não é simultaneamente a menina?

Essas questões são relevantes para discutir a atuação de Axel enquanto possuído. Embora trate-se de uma situação de possessão, a atuação do demônio parece ser, de fato, a de tentador, isto é, de exacerbação de desejos e impulsos latentes (inconscientes). Em termos de apresentação dos eventos, destaca-se o fato de que quem os narra é o próprio Axel, nos trazendo para dentro da situação:

Valery me olhava sugestiva, acariciando o colchão enquanto me encarava.

– Como você se sente agora, sabendo que eu gosto de um padre? Você é apaixonado por mim há um ano, aguentou meu mau humor, minhas grosserias, e eu só queria sexo. Usar seu pau duro de vez em quando, como se você fosse uma putinha gratuita.

Isso não está acontecendo. Isso não é ela. Minha Valery jamais diria algo assim.

[...]

– Você me quer, Axel, mas eu quero o padre – destilou, venenosa. – A única forma de ficar comigo é matando aquele desgraçado. Use a sua arma e atire nele. Faça isso por mim. (Daglio, 2019, p. 166)

A possessão altera a apreensão da realidade por parte da personagem, jogando com os seus desejos e fantasias. Num primeiro momento, anterior à citação, transforma Valery na mulher dócil e doméstica que ele parece desejar. Depois, ele se transforma em vítima de suas próprias frustrações quando é Valery quem joga na sua cara, para humilhá-lo, o que, provavelmente, é o modo como ele percebe seu relacionamento: no qual ele está empenhado sentimentalmente e ela não. Produzido como um insulto, ele vira a vítima de seus próprios impulsos e Valery se torna a agressora. Nesse sentido, poderíamos dizer que a possessão traz à tona os desejos e impulsos inconfessáveis de Axel, revelando o mal que estava escondido dentro de si.

² “La condición que supuestamente los condena es también la que los redime”

Desse modo, o trecho transforma o que, talvez, fosse um desejo latente, reprimido, de Axel, o de eliminar seu rival pela atenção/afeição do objeto de seu desejo, em algo patente, expresso. O delírio ligado à possessão permite a expressão vicária desse desejo, mas numa forma inibida. Para dar vazão a ele, o desejo reprimido de Axel toma a forma de um pedido de Valery, que se transforma aqui em figura monstruosa. Ele, desse modo, parece driblar sua culpa, uma vez que estaria simplesmente realizando um desejo de sua amada.

Mas mesmo aqui seu consciente reage, resiste: “Isso não está acontecendo. Isso não é ela”. Indica-se a repressão desses impulsos pela ação consciente e moderadora. A presença demoníaca seria, nesse contexto, uma força tentadora, mas vinculada a desejos e vontades pré-existentes. Nesse sentido, poderia ser entendida como uma espécie de metáfora desses impulsos. Godbeer (1992), ao tratar de possessões, destaca que essa alegação é, na realidade, um mecanismo elaborado de transferência de culpa, permitindo que o sujeito se absolva de qualquer responsabilidade. A passagem acima, portanto, permitiria esse tipo de leitura, uma vez que representaria a expressão de desejos reprimidos de Axel. Essa profundidade psicológica, talvez, faça do parceiro de Valery uma das personagens mais interessantes do romance. Em parte, porque o coloca nesse lugar em que o mal tem raízes internas, embora a presença ostensiva do demônio tenda a apagá-las. Poderíamos pensar esse caso como um exemplo daquele tipo de autoalienação em que a possessão é uma manifestação de si e do outro de que nos fala Eagleton (2010).

A presença inequívoca dos demônios em **Lacrymosa**, contudo, produz a ideia de que o mal tem uma existência própria, autônoma, ainda quando como princípio de destruição, de desejo de nada. Isso porque, como afirmamos anteriormente, retira a discussão do mal do âmbito propriamente humano. Paradoxalmente, entretanto, os demônios presentes na narrativa têm origem humana: Asmodeus, filho de Adão e Lilith, e Baron de Rais – de acordo com Oppermann (2016), também conhecido como Gilles de Rais, foi um aristocrata e cavaleiro francês que viveu na primeira metade do século XV e, entre outras coisas, lutou ao lado de Joana D’Arc e foi acusado de matar e abusar sexualmente de crianças.

Apesar da origem, esses demônios não são, no romance, humanos, pelo contrário estão vinculados ao “mal maior”, sobrenatural. Tanto que no texto de Daglio eles não merecem “consideração moral”, isto é, não se coloca em questão se é correto matá-los. De acordo com Nathan Stout (2014, p. 16), falando sobre a série **Supernatural** (2005-2020), isso ocorre porque os demônios não participam da “comunidade moral”, entendida como um grupo cujos integrantes merecem tal consideração. Nessa visão, demônios são (considerados) monstros, pois não respeitam o valor que atribuímos à vida humana, não percebendo a existência humana como sagrada, não compactuando com o discurso do grupo e colocando-se, por isso, aquém de uma avaliação moral. Para Stout, enquanto “mau puro”, os demônios são eles próprios seres incapazes de reconhecer razões morais.

Em contrapartida, no entanto, temos o outro tipo de mal, aquele vinculado aos humanos. Esse é um pouco mais complexo, pois tanto Valery quanto Chastain consideram o direito à vida das pessoas que cometem crimes ou estão possuídas, respectivamente. Entretanto, para justificar suas ações, não raro recorrem a um discurso desumanizador, esquecendo que, nos termos de Eagleton (2010, p. 148), “as ações podem ser iníquas sem que aqueles que a realizem também o sejam”. Para tanto, como discutimos, é

fundamental o discurso que naturaliza o mal, transformando-o numa essência indiscutível e desligada de qualquer contexto. A isso Eagleton chama de “moralismo”, conceito que, para ele, se opõe ao “materialismo”, este sendo entendido como uma perspectiva que considera o mal, a violência e a injustiça, como ligada, em grande parte, a pressões materiais (falta de oportunidades, discriminação, desigualdades sociais e econômicas) e não a predisposições e vícios individuais.

Na perspectiva materialista, o “cara mau” que Valery mata no início (uma morte justificada, uma vez que ele ameaçava de morte outro sujeito) é referido por ela também como “bandido” e “traficante”. Há, portanto, a possibilidade (não explorada em **Lacrymosa**) de que sua criminalidade se associe a questões sociais e não a impulsos malignos, mas o uso do termo “cara mal”, aqui, serve para acabar com a discussão. Contribui para tanto a primazia da voz de Valery – uma das três vozes narrativas centrais do romance, as outras são Chastain e Axel – que coloca esse discurso moralista no centro da narrativa.

Como contraponto, o caso de Axel é ainda mais revelador, pois ele, de fato, atira em Chastain. Na narrativa, ainda sob possessão demoníaca, Axel indica que, realmente, esse era um desejo seu (portanto, parece assumir a responsabilidade pela ação). Ele, contudo, não é apresentado como (essencialmente) mal, embora faça o mal ao atentar contra a vida de seu rival amoroso. Qual a diferença? A mais óbvia é que o conhecemos, portanto, somos capazes de racionalizar suas ações, ainda que não concordemos com elas. O mal é explicado e contextualizado, não “essencializado”. Mas há uma outra, talvez, mais pernicioso: a que legitima uma ideia de amor possessivo, exclusivista, egoísta que não é simplesmente natural. A violência contra o parceiro escolhido/amado por Valery surge como um “mal menor” em relação, por exemplo, ao tráfico/comércio de entorpecentes. O poder de agressão machista é relativizado, racionalizado, revelando o alcance do discurso patriarcalista. Se sua ação é má por que aquele discurso essencialista não se aplica a ele?

Na comparação entre os dois casos fica evidente que o lugar ocupado na narrativa pelas personagens é fundamental para a diferenciação. Axel, como figura proeminente na história, recebe uma justificação para seus atos e até mesmo apresenta os eventos desde sua perspectiva. Consequentemente, somos capazes de compreender sua atitude. O traficante do início, pelo contrário, é uma voz ausente, não se explicam suas motivações, abrindo o caminho para o estereótipo do “homem mau”. Um contraponto possível no interior da história é o caso do pai de Anastacia Benson (menina possuída no começo da narrativa) que, em troca de riqueza e poder, se envolve num pacto demoníaco que leva à morte de sua esposa e à possessão da filha. Sua representação o destaca como ambicioso, egoísta, tolo, mas não como essencialmente mau.

A perspectiva que trata o mal como essência, portanto, como argumenta Eagleton (2010), implica essa dinâmica moralista: sugere que ele não pode ser explicado, que se deve a impulsos e forças inexplicáveis. Na maioria das vezes, contudo, pode-se entendê-lo e se poderia pensar em formas de evitá-lo ou reduzi-lo, ainda que aceitemos que nem todo mal é evitável. O texto da Daglio, nesse sentido, parece jogar despreocupadamente com essa ideia moralista do mal que só se obtém com simplificação e desumanização e que tende a funcionar como um modo de estigmatizar determinados grupos sociais. Sua estratégia, para realizar essa simplificação, é isolar e descontextualizar, criando um estereótipo, uma visão unívoca, incompleta, que

permita no trato entre pessoas o mesmo tipo de maniqueísmo que rege as relações sobrenaturais representadas no texto. Para Valery, enquanto narradora-personagem, reduzir os criminosos ao rótulo de “cara mau” favorece que ela legitime e não precise refletir sobre sua ação.

Se o moralismo se sobressai quanto ao “mal humano”, no que tange ao “mal sobrenatural” a questão em destaque é a sua relação com a mitologia judaico-cristã. Isto é, retornarmos ao problema teológico do mal: como é possível se pensar em uma divindade completamente benigna e todo-poderosa num mundo em que há tanto sofrimento e maldade? Como explicar, por exemplo, a possessão da inocente Anastacia? Ou ainda, que Valery, ainda criança, sofra tanto com visões e tenha que abandonar seus familiares para não os colocar em perigo? Discutindo a série *Supernatural*, Daniel Haas (2014) propõe uma discussão interessante sobre como Dean Winchester pensa a questão do mal. Como ele destaca, Dean passa boa parte da série negando a existência de Deus, justamente porque não consegue, a partir dele, explicar tanto mal. Para o caçador: “Se ele [Deus] não existe, tudo bem. Coisas ruins acontecem com pessoas boas. É como as coisas são. Não há explicação, somente um mal horrível e aleatório, e eu já entendi isso. Mas, se Deus está por aí, qual é a dele?” (apud HAAS, 2014, p. 133).

Valery, em *Lacrymosa*, se vê também diante de uma situação semelhante, a do mal disseminado. Ela, contudo, uma vez que admite a condição do seu “dom divino” não tem a possibilidade de negar a existência de Deus. Recorre, então, a uma teodiceia, isto é, a uma narrativa que explique por que Deus permite o mal. Desse modo, segundo Valery, nós somos incapazes de perceber para além do mal aparente: “[...] Deus não pode ser julgado pela lente de olhos humanos. Ele não é humano. Não é homem ou mulher, nem mesmo é só um ser, mas vários, talvez.” (Daglio, 2019, p. 426). Em termos populares, reforça a ideia de que “Deus escreve certo por linhas tortas”. Há, portanto, um sentido global, uma “visão de conjunto” que explica a existência desse mal aparente não como mal. Eagleton (2010) explica essa teodiceia nos seguintes termos:

Se fossemos capazes de contemplar o panorama cósmico em sua totalidade e víssemos o mundo desde a perspectiva de Deus, perceberíamos que o que parece, a princípio, mal desempenha um papel essencial num todo benéfico. Sem esse mal aparente, o todo não funcionaria como deve (p. 135).

Não parece um acaso que essa concepção se articule com a anterior e que ambas se constituam como paradoxos. Em termos sobrenaturais, postula-se que o mal (que percebemos) é parte do bem no âmbito universal, que não podemos contemplar. Em termos humanos (naturais), a alcunha “mau” é atribuída ao outro para legitimar julgamentos definitivos, para, como propõe Eagleton, “encerrar o debate”. O mal, contudo, só é essência quando se aplica a um outro despido de sua humanidade, simplificado, reduzido a poucos traços: o traficante, o depravado, o assassino. Em ambos os casos, o que se verifica é uma impossibilidade de compreensão, de entendimento, seja como característica ontológica humana, seja como discurso unívoco e parcial em relação ao outro.

5 O CONHECIDO E O DESCONHECIDO

Botting (2005), como argumentamos, destaca como o gótico se articula às fronteiras e ao excesso, àquilo que foge ao racionalismo e à moralidade. Carroll (1990), por sua vez, ao estudar o horror, ressalta como duas de suas estruturas típicas (“Complex Discovery Plot” e “Overreacher Plot”) abordam o mesmo tema: o conhecimento do desconhecido. Ao falar sobre a emoção mais antiga e potente, Lovecraft (1987) já indicava o medo do desconhecido, sempre imprevisível, fonte de bençãos e calamidades inexplicáveis e impenetráveis. Uma das respostas para esse desconhecimento, argumenta o escritor estadunidense, é a superstição e a religião que captam os seus aspectos mais favoráveis, deixando de lado seus elementos mais obscuros e incompreensíveis.

Em **Lacrymosa** o problema do mal se articula duplamente com a questão da possibilidade de conhecer. Quando nos cingimos a uma perspectiva sobrenatural, a impossibilidade de conhecimento se vincula à falibilidade humana que, no âmbito judaico-cristão, indica que embora feito à imagem de Deus, o homem não é Deus porque vive preso à materialidade, sendo falível e corruptível. Não sendo ele mesmo um deus, o ser humano não tem a capacidade de entender os desígnios divinos. Portanto, impossibilitado de saber, estaria restrito à fé. Se a realidade contradiz a ideia de que Deus é completamente bom e onipotente é porque a apreensão do homem dessa realidade é limitada e ele deve confiar que o que parece mal, na verdade, é um bem.

No âmbito humano, contudo, a representação do mal surge, ao menos, em duas formas distintas, ambas ligadas ao conhecimento. Há, por um lado, o mal complexo, contextualizado, problemático, e, por outro, o mal simples, isolado, fácil. O contraponto entre essas duas representações revela a arbitrariedade, o aspecto discricionário dessa delimitação. No primeiro caso, falamos de personagens que agem mal, mas cuja maldade está inserida numa totalidade que destaca tanto o erro (o fazer o mal) quanto a humanidade de quem o realiza. É o caso de Axel que, apenas quando possuído, cede aos instintos e desejos, até então reprimidos. Também o pai de Anastacia, embora realize o pacto demoníaco, o faz por fraquezas com as quais – querendo ou não – podemos nos identificar (busca por riqueza e poder). Desse modo, a maldade passa a qualificar mais as ações do que os sujeitos. No segundo caso, o dos “caras maus”, a relação se inverte, pois são sujeitos representados unicamente pela sua ação má, pelo confronto com a lei, por exemplo.

Pensando nessa dinâmica entre conhecimento e desconhecimento, a ênfase no primeiro termo tende a desestabilizar o próprio conceito de mal. Na teodiceia proposta por Valery, por exemplo, porque propõe que, na realidade, o mal, como tal, não existe, sendo apenas o resultado de uma visão parcial, humana, distorcida, do bem global. Na ação humana, quando contextualizado, o mal é também resultado de fraquezas humanas, mas que, entendidas nesses termos, não são abomináveis, indicando escolhas problemáticas em situações, muitas vezes, muito difíceis. Por outro lado, quando essencializado, o mal praticado por humanos se apresenta como “fora do alcance de todo entendimento. O mal é ininteligível. É algo único em si mesmo”³ (EAGLETON, 2010, p. 10, tradução nossa). Eagleton, ao discutir a visão moralista do mal, propõe que ela é pessimista porque está além de qualquer remediação. Para ele, “Se enfrentamos

³ “fuera del alcance de todo entendimiento. El mal es ininteligible. Es algo único en sí mismo.”

Satã e não condições sociais adversas, o mal parecerá impossível de derrotar”⁴ (p. 12, tradução nossa).

Essas configurações do mal dão conta de sua ambiguidade em **Lacrymosa**. Dão também testemunho dos perigos do estereótipo. O modo como os “caras maus” e, particularmente, o traficante que ela mata no início são representados poderia sugerir que o mal está “presente na semente da alma” (DAGLIO, 2019, p. 43). Essa visão, contudo, articulada por Valery revela seus preconceitos e limitações.

Não é essa, entretanto, a perspectiva predominante no romance. Nele, embora os protagonistas enfrentem demônios, o mal pode ser derrotado. Numa perspectiva restrita ele, de fato, é batido, na figura de Asmodeus, demônio que vê suas pretensões vencidas. Em termos mais amplos, o mal é aniquilado pela cosmovisão adotada no livro a partir da teodiceia da “visão de conjunto”. Como afirmamos, isso ocorre porque essa narrativa nega a existência do mal como tal, entendendo-o como uma falha de compreensão humana.

É justamente esse aspecto que nos leva a entender o romance de Daglio como um melodrama mais do que uma narrativa de horror. De acordo com Cawelti (1976), o melodrama é um gênero no qual, apesar de toda a violência, o universo surge como regido por um “princípio moral benevolente”. Nele, como argumenta Cawelti, “nós podemos ficar confiantes de que não importa o quão violenta ou sem sentido pareça na superfície, as coisas vão, no final das contas, terminar bem. O melodrama, portanto, é a fantasia de um mundo que opera de acordo com os desejos de nosso coração”⁵ (p. 45, tradução nossa). Desse modo, o mal em **Lacrymosa**, cingido à perspectiva de personagens cristãos, anula-se a si mesmo em favor de uma versão reconfortante do mundo, mas não menos violenta e trágica.

REFERÊNCIAS

BAUMGARTNER, Holly; DAVIS, Roger (Orgs.). **Hosting the monster**. Amsterdam; New York: Rodopi, 2008.

BLATTY, William Peter. **O exorcista**. São Paulo: HarperCollins, 2019.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres; Nova York: Routledge, 2005.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na formação da Literatura Brasileira**. Salvador: Foja, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARROLL, Noel. **The philosophy of horror or paradoxes of the heart**. Nova York; Londres: Routledge, 1990.

⁴ “Si nos enfrentamos a Satán y no a unas condiciones sociales adversas, el mal parecerá imposible de derrotar.”

⁵ “[...] we can be confident that no matter how violent or meaningless it seems on the surface, the right things will ultimately happen. Melodrama, then, is the fantasy of a world that operates according to our heart’s desires”.

CAWELTI, John. **Adventure, Mystery, and Romance**. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

DAGLIO, Juliana. **Lacrymosa**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2019.

FORESMAN, Galen; TOBIENNE JR., Francis. A metafísica de Aristóteles sobre monstros e por que amamos Supernatural. *In*: FORESMAN, Galen (Org.). **Sobrenatural e a Filosofia**. São Paulo: Madras, 2014, p. 25-36.

FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (Org.). **As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas vol. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 329-376.

GABRIELLI, Murilo Garcia. **A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GODBEER, Richard. The Devil’s Dominion: Magic and Religion. *In*: GODBEER, Richard. **Early New England**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. **Letras de Hoje**, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr.-jun. 2012. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11308>. Acesso em 25 jun. 2023.

HAAS, Daniel. Dean Winchester e o Sobrenatural – Problema do mal. *In*: FORESMAN, Galen (Org.). **Sobrenatural e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2014, p. 127-141.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MENON, Maurício. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

OPPERMANN, Álvaro. Quem foi? Gilles de Rais, o barão comedor de criancinhas. **Super Interessante**. 2016. Disponível em <https://super.abril.com.br/historia/quem-foi-gilles-de-rais-o-barao-comedor-de-criancinhas>. Acesso em 21 abr. 2024.

PUNTER, David. **The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**. v.1. London; New York: Routledge, 2013.

RICOEUR, Paul. **O mal: um desafio à filosofia e à teologia**. Campinas: Papyrus, 1988.

SÁ, Daniel. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Ana Paula. **O gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de Ânsia eterna**, de Júlia Lopes de Almeida. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SCHOBER, Adrian. **Possessed child narratives in literature and film: contrary states**. New York: Palgrave MacMillan, 2004.

STOUT, Nathan. Os monstros são membros da comunidade moral? In: FORESMAN, Galen (Org.). **Sobrenatural e a Filosofia**. São Paulo: Madras, 2014, p. 15-24.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VIGNOLES, Patrick. **A perversidade**. Campinas (SP): Papirus, 1991.

WILLIAMS, Anne. **Art of darkness: A Poetics of Gothic**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1995.

O AUTOR

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro é graduado em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (2008), com habilitação Português/Espanhol. Mestre em Letras (Área de concentração: Literaturas em língua portuguesa) no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", com bolsa FAPESP. Doutor em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura) nesse mesmo instituto, com o projeto "O romance policial contemporâneo pelos caminhos da paródia: uma vertente metalinguística" financiado pela CAPES. Foi professor substituto junto à Faculdade de Letras na Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança, e na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr/UNESP). Atuou como professor na rede pública municipal de São José do Rio Preto. Atualmente trabalha como professor colaborador na UNESPAR, Campus de União da Vitória.