

O DISCRETO CHARME DA MONSTRUOSIDADE: ATRAÇÃO E REPULSA EM “A CAUSA SECRETA”, DE MACHADO DE ASSIS

Julio França

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Resumo: O presente ensaio propõe uma leitura do conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, procurando descrevê-lo como um exemplo de “literatura do medo” no Brasil. O objetivo principal é entender o papel dos personagens monstruosos na produção do medo estético em nossa literatura, a partir dos conceitos de monstruosidade desenvolvidos por Noël Carroll e Jeffrey Jerome Cohen.

Palavras-Chave: Literatura do Medo, Monstruosidade, Machado de Assis.

Abstract: *The discreet charm of monstrosity: Attraction and revulsion in 'A causa secreta' (Machado de Assis).* "A causa secreta" by Machado de Assis as an example of 'fear literature' in Brazil. It aims at understanding the ways through which monstrous characters produce the artistic fear in our literature, having Noël Carroll's and Jeffrey Jerome Cohen's concepts of monstrosity as the basis of this analysis.

Keywords: Fear literature, Monstrosity, Machado de Assis.

Sobre a Literatura do Medo

O medo é uma das emoções mais universais e intensas experimentadas pelo homem. Sendo uma reação natural a qualquer ameaça à nossa integridade física ou mental, é normalmente uma experiência dolorosa. Porém, quando nos submetemos voluntariamente a sensações de perigo ou de desconforto, sem que estejamos sujeitos a riscos reais, isto é, quando a fonte do medo não representa uma ameaça concreta, experimentamos um tipo peculiar de prazer estético.

Emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, o medo está intimamente ligado à consciência de nossa finitude. O temor atávico em relação ao caráter inexorável e insondável da morte, somado ao desconhecimento de nosso derradeiro destino, está por trás da irresistível atração que as

narrativas que tematizam o medo produzem sobre seus leitores.

Há uma longa tradição de escritores que pensam explicitamente seu processo de criação em função dos efeitos de medo causados sobre seus leitores, sendo Edgar Allan Poe, sem sombra de dúvidas, o exemplo mais explícito (FRANÇA, 2008). Em nossa pesquisa atual, procuramos descrever o que temos chamado de “Literatura do Medo” no Brasil, mostrando que alguns dos mais importantes autores nacionais do XIX e do começo do XX escreveram narrativas em que o efeito estético do medo exerce um papel fundamental.

Nessa tentativa de identificar o “medo estético” na literatura brasileira, procuramos lidar tanto com a identificação dos modos históricos de representação literária dos “medos reais”, quanto com a compreensão dos processos e das técnicas de criação dos “medos ficcionais”, através da leitura analítica

de obras ficcionais do gênero. Um dos procedimentos metodológicos que temos adotado é focalizar, em nosso *corpus* inicial (cf. FRANÇA, 2011b), um importante tipo de personagem da Literatura do Medo: o monstro, observável em narrativas de autores, épocas, estilos e temas diversos.

Sobre os Monstros Ficcionalis

No momento atual de nossa pesquisa, estamos explorando a validade da ideia de tomar a monstruosidade como um foco de observação e descrição da Literatura do Medo. Em *The philosophy of horror or the paradoxes of heart*, Noël CARROLL (1990), ao distinguir as diversas emoções próximas do medo, postula que a monstruosidade seja o elemento essencial das narrativas de horror. A presença de monstros, contudo, não seria condição suficiente, uma vez que eles podem aparecer em narrativas as quais não somos propensos a identificar como de horror. Isso porque a noção de monstro defendida por Carroll abarca qualquer criatura não sustentada pela ciência contemporânea e tal definição acaba englobando personagens e criaturas não relacionadas ao horror – os super-heróis das histórias em quadrinhos, por exemplo. O ensaísta admite que a presença de um “monstro” talvez encete um gênero, do qual a “monstruosidade horrível” seria o subgênero.

O “horror artístico” não se limita a ser uma reação afetiva de medo à ameaça representada por um monstro horrível. Carroll entende que a **repugnância**, a **repulsa** e a **náusea** são componentes essenciais do horror artístico, perceptível no modo como as narrativas do gênero descrevem as criaturas monstruosas – imundas, degeneradas, deterioradas etc.

De acordo com Mary DOUGLAS (1966), em *Purity and Danger*, a atribuição de impureza à monstruosidade estaria diretamente relacionada à percepção de que o ser monstruoso transgride ou viola esquemas de categorização cultural. Seres ou coisas intersticiais, que não podem ser arroladas a uma única categoria conceitual de uma cultura, costumam ser tomadas como impuras. Carroll acrescenta ainda que “um objeto ou

ser é impuro se for categoricamente intersticial, categoricamente contraditório, incompleto ou informe” (CARROLL, 1999, p. 50), como muitos monstros do gênero do horror, que são, de algum modo, uma mistura de elementos constitutivos distintos.

Não por acaso, a combinação de categorias¹ é um modo recorrente de representar monstruosidades. É comum, em narrativas de horror, que monstros sejam descritos com pronomes como “isso”, ou, ainda, sejam apresentados como indescritíveis ou inconcebíveis, sugerindo que não se enquadram em nenhuma das categorias cognitivas disponíveis. Para Carroll, a relação estabelecida por Douglas entre impureza e transgressão de categorias ajuda-nos também a entender o porquê de os monstros serem compreendidos, tantas vezes, como antinaturais: sua derradeira ameaça não é física, mas cognitiva. Analisar o monstro ficcional é, pois, rastrear os conflitos temáticos que subjazem às narrativas, exatamente através da análise da constituição do monstro, estabelecendo uma correlação entre sua biologia intersticial e a temática opositiva representada pela obra.

Carroll resiste, porém, a aceitar obras ficcionais que apresentem transgressões de ordem moral como representantes do gênero de horror. Embora, na linguagem do dia a dia, seja comum referir-se a transgressões morais como atos monstruosos, tal uso deveria ser considerado apenas metafórico. Ele entende que considerar antinaturais ou repulsivos atos moralmente transgressores seria uma ampliação extrema do gênero.

A exclusão feita por Carroll da transgressão moral do escopo da narrativa de

¹ Muitas são as possibilidades simbólicas de promover os temas da intersticialidade, da contradição categórica, da impureza: por **fusão** (combinação de elementos como dentro/fora, vivo/morto, animal/humano, corpo/máquina etc.), por **fissão** (seres duplos, divididos no tempo ou multiplicados no espaço), por **incompletude categórica** (sem os traços essenciais da categoria de ser a que pertence), por **informidade** (sem uma constituição formal capaz de permitir que seja categorizado), por **magnificação** (de um ser natural, considerado impuro ou repelente por uma cultura), por **massificação** (de um ser natural, considerado impuro ou repelente por uma cultura), ou por **metonímia** (o horror do monstro só é perceptível por sua associação a objetos de nossa repulsa ou fobia).

horror induziu-nos a trabalhar com uma categoria (“medo”) mais ampla. Isso porque, em nosso levantamento de um *corpus* inicial de obras ficcionais brasileiras que se encaixariam na noção de literatura do medo, não nos foi difícil perceber que a presença de monstruosidades morais é recorrente. O monstro é, diversas vezes, uma das encarnações das ameaças representadas pelos “outros” homens, sobretudo por aqueles que transgridem limites morais.

Por essa razão, entendemos ser necessário complementar a fundamentação teórica para o estudo dos monstros na literatura brasileira com o ensaio “A cultura dos monstros: sete teses”, em que Jeffrey Jerome COHEN (2000) postula ser possível ler culturas a partir dos monstros que elas engendram. Fiel a uma compreensão do mundo contemporâneo que renuncia à utopia de teorias unificadoras, o ensaísta propõe fragmentos epistemológicos de uma teratologia, fornecendo-nos possíveis caminhos de análise para a compreensão dos sentidos das monstruosidades na “Literatura do Medo”.

Para o ensaísta, todo monstro seria um constructo em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar. Recuperando sentidos através da etimologia da palavra – *monstrum* como o ser ou o objeto “que revela”, “que adverte” –, Cohen propõe que se entenda a monstruosidade como “um glifo em busca de um hierofante” (COHEN, 2000, p. 25).

Cohen compartilha com Carroll e Douglas o pensamento de que a grande ameaça do monstro é cognitiva. Monstros seriam arautos de uma crise de categorias. Por suas constituições híbridas, não se encaixam em taxonomias e resistem às tentativas de incluí-los em qualquer estruturação sistemática. Citando Marjorie Garber², Cohen defende que o monstro é uma espécie de terceiro termo para um pensamento binário em crise.

Monstros desestabilizariam toda e qualquer ambição por sistemas conceituais fechados. A monstruosidade questiona “os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a

experiência humana” (IBID. p. 32). Corporificando diferenças, o ser monstruoso funciona como um “outro” dialético: “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.” (IBID. p. 32)

Em sua condição de “diferença” encarnada, o monstro seria, pois, um alerta contra os riscos de ultrapassar fronteiras. Uma advertência aos que ousam se aventurar para além da normalidade, para além do socialmente aceitável. Cruzar os limites pode significar tanto arriscar-se a se tornar vítima do monstro quanto vir a se tornar um. (IBID. p. 41). Para Cohen, o monstro polícia as fronteiras do possível, corporificando práticas “que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro” (IBID. p. 44).

Ao reforçar códigos culturais, o monstro é um agente da ordem, delimitando os comportamentos proibidos. Entretanto, por sua íntima ligação com práticas interditas, o monstro também seduz: “As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição” (IBID. p. 48). Para Cohen, o medo que se sente do monstro é, paradoxalmente, também uma espécie de desejo. Nesse movimento da repulsa e da atração repousa o poder do monstro. Não por acaso, a sedução exercida pelos monstros relaciona-se diretamente ao espaço privilegiado em que aparecem. As “fantasias de agressão, dominação e inversão” (IBID. p. 49), evocadas pelas monstruosidades, surgem no espaço delimitado da ficção, onde o medo que provocam produzem também prazer estético. Em outras, palavras, os monstros da ficção só são tolerados porque o público conhece o acordo.

Sobre Monstros e a Literatura do Medo no Brasil

O que é particularmente instigante no pensamento de Cohen é a possibilidade de

² In: GARBER, Marjorie. *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. Nova York: Routledge, 1992. p.11.

converter a análise dos sentidos dos monstros nas narrativas ficcionais em um método de investigação da Literatura do Medo no Brasil. Uma descrição dos monstros em nossa literatura pode nos levar não apenas a descobrir narrativas e escritores esquecidos pela crítica hegemônica, mas também a reler, por outra perspectiva, a ficção brasileira – inclusive autores e obras já consagrados.

A ausência de um movimento literário específico (como o romantismo gótico) e a falta de um autor emblemático dedicado quase que exclusivamente ao gênero (como Edgar Allan Poe) dificultam a identificação de uma tradição dessa literatura no Brasil – mesmo porque muitas das obras que se encaixam em tal categoria não foram escritas com esse objetivo. Assim, o foco em monstruosidades poderia facilitar esse procedimento, quase arqueológico, de identificar a presença do medo em temáticas, motivos, enredos, personagens, construções de espaços narrativos e afins.

A literatura gótica está, de fato, na origem da moderna literatura do medo européia e norte-americana. Mas talvez não seja essa a única chave para identificarmos a nossa própria tradição do medo. Ao procurarmos ecos da literatura do medo européia e norte-americana, deparamo-nos com os clichês absorvidos pela influência da literatura de horror estrangeira sobre nossos escritores – isto é, quando procuramos pelo “mesmo”, encontramos o “mesmo”. Nossa hipótese, porém, supõe que as fontes do medo com as quais precisamos lidar na literatura brasileira sejam mais diversas.

No esforço de desvelamento dessa tradição oculta, descrever e interpretar os sentidos dos monstros em nossas narrativas ficcionais pode oferecer um importante elemento comparativo para entendermos tanto os medos reais representados por nossa literatura quanto os medos artísticos por ela construídos. Tradicionalmente, a literatura de horror caracteriza-se pela presença de monstruosidades, isto é, de criaturas não sustentadas pela ciência contemporânea (cf. CARROLL, 1990). As narrativas que lidam com o medo produzido por causas sobrenaturais são a principal forma de representação, na ficção de horror clássica, do

medo do desconhecido, uma das manifestações mais poderosas dessa emoção no ser humano. Nossa noção de **literatura do medo**, porém, não se refere exclusivamente às ficções narrativas que envolvem elementos fantásticos e monstruosidades não explicadas pela ciência contemporânea.

Não descartamos, é claro, que as lendas, o folclore, os mitos e os costumes locais possam representar um grande potencial para a ficção do medo brasileiro baseada em elementos sobrenaturais. Contudo, parece-nos extremamente profícuo supor que o medo gerado por causas tomadas como naturais possa constituir o cerne de nosso horror ficcional. São muitas as possibilidades de florescimento de uma Literatura do Medo no Brasil: (i) as ameaças vindas da própria natureza local, sublime e terrível, fonte de maravilha e mistério, tanto para o nativo, quanto para o europeu, com seus cataclismos, suas doenças, seus animais ferozes, seus ambientes inóspitos; (ii) as emoções advindas de nossa angústia existencial, da terrível consciência de nossa inexorável finitude, de nossa morte física, da decadência de nosso corpo e de nossa mente; ou, por fim, (iii) os temores relacionados à imprevisibilidade do “outro”, a violência e a crueldade irracionalmente naturais do ser humano, fonte constante de um mal ainda mais terrível por sua aleatoriedade³.

“A causa secreta”, de Machado de Assis

Gostaria, nesse ensaio, de explorar um exemplo da terceira possibilidade – a Literatura do Medo fundada nos temores

³ O esquema tripartite é baseado em Sigmund FREUD (1996, p. 93), que, em “O mal-estar na civilização”, já enumerava três possíveis fontes do sofrimento e, por extensão, do medo, no ser humano: nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução; o mundo externo, que pode voltar-se contra nós, com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e as ações e atitudes dos outros homens. Por detrás da variedade e da aleatoriedade de cada uma dessas fontes do medo, sejam de causas que se julgam naturais ou sobrenaturais, e do papel que aquilo que nos é desconhecido exerce na produção do medo, há uma ideia unificadora: a da morte, como culminância de todos os medos.

relacionados à imprevisibilidade, à violência ou à crueldade dos outros homens –, tomando um conto amplamente antologado em coletâneas dedicadas ao horror e afins: “A causa secreta”, de Machado de Assis.

O conto é uma narrativa exemplar da atração exercida pelo monstro. O narrador em terceira pessoa nos coloca, a princípio, sob a perspectiva de Garcia, um jovem médico que descobrirá, passo a passo, as tendências sádicas de seu amigo, o “capitalista” Fortunato. O leitor, por sua vez, torna-se cúmplice da paradoxal atração exercida pela crueldade de um sobre a curiosidade do outro. A pergunta “por que Garcia se deixa atrair pelos atos de Fortunato?” vale também para nós, leitores: por que somos seduzidos pelos atos monstruosos e prosseguimos na leitura?

O primeiro encontro entre os protagonistas é fortuito. À porta da Santa Casa, Garcia vê Fortunato, cuja figura “fez-lhe impressão” (ASSIS, 1962, p. 512), conta-nos o narrador, sem especificar a razão dessa sensação. O segundo encontro dá-se em um teatro afastado, situado em uma área da cidade onde apenas “os mais intrépidos ousavam estender os passos” (IBID.). A peça exibida, descrita como “um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos” (IBID.), permite ao narrador acentuar o excessivo interesse de Fortunato pelo lances dolorosos da representação teatral. O local onde se situa o teatro e o tipo da peça exibida ajudam a construir a suspeição em torno do comportamento de Fortunato, mas não deixam de criar suspeição sobre o próprio Garcia – que, afinal, frequenta o mesmo local e assiste à mesma representação teatral.

O enredo da narrativa machadiana elabora, desse modo, uma espécie de jogo de espelhos. A representação ficcional, repleta de cenas dolorosas, é assistida por Fortunato, que é assistido por Garcia, que é assistido por nós, leitores. Três níveis de voyeurismo, talvez pudéssemos dizer. Protagonistas e leitores experimentaríamos prazeres – Fortunato, o prazer sádico da contemplação do sofrimento, Garcia, o prazer da curiosidade. E o leitor? A continuação do conto dá algumas indicações do tipo de prazer que experimenta o leitor.

Após o encontro no teatro, Garcia observa outros comportamentos de Fortunato,

reforçando nele a crença de ser o outro um indivíduo sádico. Primeiro, as bengaladas gratuitas em cães que dormiam na rua. Em seguida, todo o episódio do ferimento do empregado do Arsenal de Guerra, de nome Gouveia. Fortunato socorre-o, um completo desconhecido para ele, desvelando-se em cuidados para com a vítima. O narrador, embora lhe reconheça o altruísmo, dá ênfase à sua impassibilidade: “Durante o curativo ajudado pelo estudante, Fortunato serviu de criado, segurando a bacia, a vela, os panos, sem perturbar nada, olhando friamente para o ferido, que gemia muito” (IBID. p. 513). Já Garcia está fascinado pelo comportamento de Fortunato:

Garcia estava atônito. Olhou para ele, viu-o sentar-se tranquilamente, estirar as pernas, meter as mãos nas algibeiras das calças, e fitar os olhos no ferido. Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria. (...) A sensação que o estudante recebia era de **repulsa** ao mesmo tempo que de **curiosidade** (...) (IBID. p. 513. Grifo nosso.)

O olhar duro, seco e frio de Fortunato, somados ao seu paradoxal comportamento, tanto atraem quanto repugnam Garcia. Eis a potência da monstruosidade: ao mesmo tempo que nos causa repulsa, por sua violação de nossas expectativas sobre sentimentos humanitários, seduz nossa curiosidade:

(...) não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação, e se era desinteressado como parecia, não havia mais que aceitar **o coração humano como um poço de mistérios**. (IBID. p. 513. Grifo nosso.)

Os “mistérios do coração humano” são as contradições contidas no caráter intersticial da “humanidade” de Fortunato. Seu sadismo é visto por Garcia como uma degeneração do que significa ser humano, uma quase violação dessa categoria. Na sequência, sua atitude filantrópica para com Gouveia é contrabalançada por sua impaciência e zombaria ante a gratidão do homem a quem salvou. A ameaça do monstro, dissemos com Carroll anteriormente, não é tanto física, mas,

sobretudo, cognitiva. O comportamento paradoxal de Fortunato abala a noção de humanidade de Garcia e, por extensão, a do leitor. Mas o narrador não se priva de apontar o quão tênue é a distância entre a perversão dos procedimentos do monstro e práticas tidas como normais: se Fortunato ocupa-se, nas horas vagas, em “rasgar e envenenar gatos e cães”, o faz sob a alegação de “estudar anatomia e fisiologia” (IBID. p. 515). O derradeiro poder do monstro é o de se revelar tão próximo a nós.

Quando fica explícita a “causa secreta” de Fortunato, sua condição monstruosa é indicada pela associação impura entre prazer e dor: “Castiga sem raiva, (...) pela necessidade de achar uma sensação de **prazer**, que só a **dor** alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem” (IBID. p. 518. Grifo nosso.). A fusão de sensações e sentimentos que deveriam ser opostos torna-se especialmente insuportável durante os últimos dias da esposa de Fortunato, Maria Luísa.

Nos últimos dias, em presença dos tormentos supremos da moça, **a índole do marido subjogou qualquer outra afeição**. Não a deixou mais; fitou o olho baço e frio naquela decomposição lenta e dolorosa da vida, bebeu uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte. **Egoísmo aspérrimo, faminto de sensações, não lhe perdoou um só minuto de agonia, nem lhos pagou com uma só lágrima, pública ou íntima. Só quando ela expirou, é que ele ficou aturdido**. Voltando a si, viu que estava outra vez só. (IBID. p. 518. Grifo nosso)

Menos que uma imoralidade, a perversão de Fortunato é descrita como um aspecto essencial de sua própria natureza monstruosa. Ao final do conto, quando suspeita ter sido traído por Maria Luísa e Garcia, nem ciúme nem ressentimento suplantam sua irresistível atração pelo sofrimento alheio:

Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe

vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento.

Olhou assombrado, mordendo os beiços.

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa. (IBID. 519)

Ainda que o clímax do conto seja o sádico prazer experimentado por Fortunato diante do sofrimento de Garcia, um dos momentos culminantes, para a perspectiva crítica da Literatura do Medo, é a longa cena em que o narrador descreve como Fortunato tortura um rato:

[Garcia] viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

– Mate-o logo! disse-lhe.

– Já vai. (IBID. p. 516)

O narrador se esmera nos detalhes da cena e colhe assim os efeitos do retardamento da velocidade da narração. Garcia, materializando talvez o desejo do leitor, clama ao amigo que encerre o tormento do animal, mas nem Fortunato, nem o narrador, atendem à solicitação. A cena prossegue, dolorosamente lenta e cruel, e enquanto Garcia parece ser imantado pela imagem da tortura, nós, leitores, somos convertidos em testemunhas sádicas. Fortunato, por sua vez, não mais apenas observa o sofrimento alheio: ele agora é o agente do sofrimento (cf. BARBOSA, 2011):

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato

cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer. **Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo**, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida. (IBID. p. 516. Grifo nosso.)

O narrador, ao se esmerar no prolongamento da cena, mimetiza o interminável sofrimento do rato. Garcia quer desviar o olhar, mas não consegue. Quer impedir o ato, mas se sente incapaz, pois sente **medo**, não porque Fortunato represente um risco à sua integridade física, mas porque a “serenidade radiosa” do amigo, que sente prazer com o sofrimento que inflige, abala suas crenças sobre a humanidade. Na sequência:

Garcia, defronte, conseguia dominar a **repugnância** do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente **um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética**. Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo. A chama ia morrendo, o rato podia ser que tivesse ainda um resíduo de vida, sombra de sombra; Fortunato aproveitou-o para cortar-lhe o focinho e pela última vez chegar a carne ao fogo. Afinal deixou cair o cadáver no prato, e arredou de si toda essa mistura de chamusco e sangue. (IBID. p. 517)

O narrador relata como Garcia domina a repugnância da cena e contempla o prazer com que Fortunato experimenta o suplício do animal, comparando-o a “alguma coisa parecida com a pura sensação estética”. Fortunato, Garcia e nós, leitores, estamos

encadeados nessa estranha corrente de prazeres produzidos pelo sofrimento. É claro que, entre Fortunato (agente sádico do sofrimento), Garcia (observador do ato sádico) e o leitor (que contempla e tem prazer estético com o sadismo na ficção), há mais do que uma mera diferença de grau – “monstro”, pelas convenções sociais, é Fortunato, não o leitor. Mas o discreto charme da monstruosidade está exatamente em mostrar, através de sua aparente irreduzível alteridade, que o monstro está muito mais próximo de nós do que gostaríamos de admitir.

Referências

ASSIS, Machado de. *A causa secreta*. In: _____. *Obras Completas*. Vol. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. (pp. 511-9)

BARBOSA, Jonatas Tosta. *O leitor cruel: sadismo e curiosidade em “A causa secreta”, de Machado de Assis*. In: *Ensaaios sobre a literatura do medo*. Disponível em: <http://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/07/o-leitor-cruel-pdf.pdf>. Acessado em: 05 de agosto de 2011.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror or the paradoxes of heart*. Nova York, NY: Routledge, 1990.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DOUGLAS, Mary. *Purity and danger*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966.

FRANÇA, Julio. *Fontes e sentidos do medo como prazer estético*. In: _____. (org.) *Anais do I Encontro nacional insólito como questão na narrativa ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011a.

_____. *Fundamentos estéticos da literatura de horror: a influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft*. In: *Caderno Seminal Digital*.

No. 14., jul./dez. 2010. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.

_____. *O horror na ficção literária: reflexão sobre o "horível" como uma categoria estética*. In: NITRINI, Sandra et. al. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC, 2008.

_____. *Prefácio a uma teoria do "medo artístico" na Literatura Brasileira*. In: FRANÇA, Julio; SILVA, Alexander Meirelles da. (org.) *Anais do II Encontro*

nacional insólito como questão na narrativa ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011b. [no prelo]

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. In:_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*; edição standard brasileira. V. XXI. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 73-148.

Recebido em: 31 de janeiro de 2012.

Aceito em: 12 de março de 2012.