

## O BAILE DOS GÊNEROS EM *LACRYMOSA*, DE JULIANA DAGLIO

### THE DANCE OF GENRES IN JULIANA DAGLIO'S *LACRYMOSA*

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma leitura de *Lacrymosa* (2019), de Juliana Daglio, pensando em como este texto mobiliza elementos de diferentes (sub)gêneros literários, apresentando-se como um texto híbrido que joga com diversos protocolos de leitura e interesses do seu leitor. Desse modo, o romance transita entre a narrativa policial, a sentimental, a melodramática e o horror por meio de técnicas de encaixe que envolvem, ao menos, quatro conflitos distintos, cada um deles ligado a um dos (sub)gêneros: a resolução de um crime, um triângulo amoroso, uma questão de pertencimento e a luta entre bem e mal. Interessa-nos, portanto, realizar uma análise que tenha um alcance duplo, na medida em que, por um lado, permita perceber como a retomada de elementos dos diversos (sub)gêneros constitui o texto e, por outro, como o retorno à teoria favorece uma leitura mais próxima do texto de Daglio. Para tanto, recorreremos a autores como Bakhtin (1997), Boileau e Narcejac (1991), Cawelti (1976), Nebias (2010), Neilson (1990) e Todorov (2007).

**Palavras-chave:** *Lacrymosa*; Juliana Daglio; gêneros literários.

**Abstract:** This paper analyses the way in which Juliana Daglio's *Lacrymosa* (2019) mobilizes elements from different literary genres. This novel is a hybrid text that plays with different reading protocols and its reader's interests. In this way, *Lacrymosa* moves between the detective, the sentimental, the melodramatic and the horror genres through techniques that involve at least four distinct conflicts, each of them linked to one of those types of narratives: the resolution of a crime, a love triangle, a question for identity and the struggle between good and evil. This analysis therefore has a double scope: on the one hand, it allows us to understand how those elements from the different (sub)genres constitute the text; on the other, how the return to theory shines a light on Daglio's text. To do so, we turn to authors such as Bakhtin (1997), Boileau and Narcejac (1991), Cawelti (1976), Nebias (2010), Neilson (1990) and Todorov (2007).

**Keywords:** *Lacrymosa*; Juliana Daglio; literary genre.

#### Introdução

Em “Introdução à literatura fantástica”, Todorov (2007) promove uma revisão da crítica sobre o estudo dos gêneros literários a partir de uma série de questões como: é possível estudar um gênero sem conhecer todas as obras a ele vinculadas? Há um

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus de São José do Rio Preto (SP). Professor colaborador na Unesp, campus de União da Vitória (PR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4304051253442056>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9742-7953>. E-mail: fhcc2001@hotmail.com.

número limitado de gêneros? Se cada obra é única e tem seu valor ligada a essa singularidade faz sentido falar em gêneros? Para o teórico búlgaro, a visão expressa nesta última pergunta supervaloriza a “novidade” da obra literária, representando uma concepção romântica, pois, como sugere Aguiar e Silva (1968, p. 224), afirmar a singularidade de um texto não significa negar a “mediação das relações e estruturas gerais que constituem as condições da possibilidade de experiência literária”. A própria noção de gênero, argumenta Todorov (2007, p. 11), implica uma situação dupla: por um lado, todo texto “manifesta propriedades comuns ao conjunto dos textos literários, ou a um dos subconjuntos da literatura”; por outro, o texto literário não é (ou não pode ser) só o produto de uma combinação de elementos pré-existentes, devendo transformar essa combinatória. Essa duplicidade se reforça pelo fato de que a transgressão implica a norma.

Seria, portanto, fundamental aceitar a singularidade da obra literária, mas não rejeitar os vínculos entre ela e o gêneros, pois “não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes” (Todorov, 2007, p. 12). Nessa perspectiva, “os próprios gêneros, situam-se a um nível abstrato, independente do das obras existentes” (2007, p. 26). Por isso, para o crítico búlgaro, deve-se dizer que uma obra “manifesta um gênero”, não que pertença a ele, uma vez que “não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero” e que “nenhuma observação das obras pode a rigor confirmar ou negar uma teoria dos gêneros” (p. 26).

Se entendermos, como Todorov, que o gênero é um dos elementos que realiza a mediação entre a obra e o conjunto da literatura, devemos também considerar que ele se vincula ao que Luiz Costa Lima (2002, p. 24-25) chama de “horizonte de expectativa do leitor”. Em outros termos, a obra literária seria uma espécie de jogo entre os conhecimentos do leitor sobre o gênero, configurando expectativas e hipóteses quanto ao seu desenvolvimento, e o modo como o texto o manifesta, seja confirmando as proposições do leitor, seja desafiando-o, frustrando-o.

Tendo em vista essas questões, este trabalho se propõe como uma leitura de *Lacrymosa* (2019), de Juliana Daglio, pensando em como este texto mobiliza elementos de diferentes (sub)gêneros literários, apresentando-se como um texto híbrido que joga com diversos protocolos de leitura e interesses do seu leitor. O romance transita entre a

narrativa policial, a sentimental, a melodramática e o horror por meio de técnicas de encaixe. O foco da análise, portanto, tem aqui um alcance duplo, na medida em que, por um lado, permita perceber como a retomada de elementos dos diversos (sub)gêneros constitui o texto e, por outro, como o retorno à teoria favorece uma leitura mais próxima do texto de Daglio.

Para tanto, antes, de discutirmos como *Lacrymosa* manifesta os diferentes gêneros referidos, vale a pena lançar um olhar para o modo como a trama do romance é tecida a partir de uma série de procedimentos que manipulam não só as informações e a ordenação dos eventos, mas também a atenção e as emoções do leitor. Esses elementos fornecerão subsídios e nos aproximarão da discussão sobre os gêneros na obra.

### **Entrando no salão**

*Lacrymosa* narra a história de Valery Green, uma mulher perseguida por demônios devido a “dons sobrenaturais” descobertos ainda na infância. Para proteger sua família, ela deixa a vida pacata no interior de São Paulo. Conhece, depois, o exorcista Henry Chastain, com quem estabelece uma relação amorosa que termina em desapontamento quando ele, para protegê-la, reforça seu vínculo com a Igreja. Valery se torna, então, detetive numa pequena cidade nos Estados Unidos, onde descobre, juntamente com Axel, seu parceiro de trabalho e eventualmente de cama, um caso de assassinato envolvendo uma menina possuída por um demônio. É essa investigação que, por um lado, faz com que recorra novamente a Chastain e, por outro, desvende uma trama maligna maior, que visa libertar um dos príncipes do inferno, Asmodeus. Visando derrotá-lo, Valery e Chastain recorrerão a todas as medidas em seu alcance.

Trata-se de um romance repleto de ação cuja “arquitetura” mescla elementos heterogêneos articulados de modo a requerer a atenção do leitor. Para tanto, lança mão de uma série de estratégias vinculadas tanto à manipulação das informações quanto à mobilização de gêneros distintos. Embora nosso foco, aqui, seja a relação entre os gêneros, vale a pena destacar a questão da informação.

Em “A filosofia do horror e os paradoxos do coração” (1990), Noël Carroll destaca uma marca do que chama das “ficções populares”, a “narrativa erotética”. São aquelas histórias em que o encadeamento dos eventos, mais do que pela causalidade, é regido

pela apresentação de questões ou problemas cujas respostas não estão imediatamente presentes. Desse modo, o enredo articula uma série de “vazios” que têm como objetivo tanto instigar a curiosidade do leitor quanto incentivá-lo a criar hipóteses para completar essas informações.

O texto de Daglio recorre constantemente a esse subterfúgio, eficaz para garantir o interesse do leitor. Para exemplificar, o “Prólogo” se passa em 2002, no interior de São Paulo, nos apresentando a protagonista, quando adolescente (com cerca de 16 anos), deixando para trás sua família para protegê-la. Essa passagem, portanto, coloca questões como: por que exatamente teve que deixar os pais? O que justifica o sentimento de que sua presença coloca os outros em perigo? Que mal é esse a que ela se refere? Por que ele a persegue? Quem é esse homem que a ajuda a fugir? O capítulo seguinte, “1”, ocorre em Darkville, cidade ficcional próxima de Nova York (EUA), 13 anos depois. É verdade que responde, pelo menos parcialmente, a algumas dessas questões: sabemos, por exemplo, que o mal que a atormenta tem a ver com demônios.

A organização “erótica” explica, em parte, porque, além dos capítulos numerados, temos uma série de capítulos intercalados (7 ao todo) chamados “Sobre o passado”. É justamente no último deles que se relata os eventos que antecedem (e motivam) a partida da protagonista de sua cidade natal. A esse jogo entre tempos e espaços, soma-se também a fragmentação narrativa, uma vez que o texto se constrói por meio de três narradores principais: Valery, Chastain e Axel.

Valery é, sem dúvida, a principal voz narrativa, uma vez que dos 76 capítulos de *Lacrymosa* ela narra 43. Chastain narra 25 e Axel, 5. Há, além disso, capítulos que são cartas cujos enunciadores são Lourdes Villa-Lobos e Mozart. Essa divisão das vozes permite que observemos os eventos de pontos de vista distintos e favorece a percepção de como os personagens entendem a realidade e os outros. Dessa maneira, as personagens, principalmente, aparecem perspectivados e se enriquecem, particularmente porque revela as dinâmicas dos relacionamentos entre elas.

Pensemos no caso de Valery: a protagonista é descrita como alta, ruiva, cabelos enrolados, cerca de 60 quilos, bonita. Como personagem, Green está muito próxima ao paradigma do detetive *hard-boiled*. Ela é simultaneamente durona e sentimental, misteriosa e desencantada. Como esses detetives, cercada pela violência, pela corrupção,

pela maldade, utiliza a insensibilidade e o cinismo para esconder “ideais românticos” (Nebias, 2010, p. 13) que são inadequados ao contexto.

A ideia de mistério é importante para a composição da personagem. No início da narrativa, devido à organização erotética, Valery é, para nós, uma lacuna. Grande parte do nosso interesse está vinculado ao que não sabemos sobre ela, mas podemos prever. Em outros termos, sabemos que há muito sobre ela que não foi revelado e isso aguça a nossa curiosidade. Portanto, ela está vinculada às noções de clandestinidade e segredo.

O mistério também se vincula com a defesa de sua intimidade. Como resultado de suas experiências, Valery busca manter os outros à distância, não permitindo a eles acesso a sua interioridade. É, para ela, um mecanismo de defesa, dela mesma e dos outros. Forçada a abandonar sua família, ela não deseja sofrer mais esse tipo de perda e, por isso, evita relações mais próximas. Pensa, além disso, que, ao deixar os outros se aproximarem, coloca-os em risco, devido ao seu “dom” que é desejado por forças malignas. Chastain, por exemplo, diz dela “A quase desconhecida e enigmática srta. Green partiu” (Daglio, 2019, p. 183). Axel: “Era um desafio conhecê-la e penetrar o coração frio” (p. 90).

Mas a insensibilidade, como dissemos, é só uma fachada. A certa altura Denise, sua companheira de apartamento, vai dizer “Sempre pensei nela como uma missão. Alguém que tinha sofrido demais e se fechado por isso” (p. 335). Chastain, novamente, vai no mesmo sentido: “Valery querendo parecer durona, quando se compadecia sempre que via alguém perdido” (p. 334). Axel corrobora a ideia: “Eu acho que você tem um coração por baixo dessa couraça” (p. 64).

Há, além disso, uma certa ambiguidade no modo como Valery oscila entre uma espécie de complexo de inferioridade e de superioridade que se vincula a uma percepção cindida de sua identidade. Assim, ela afirma constantemente “Eu era uma piada” (Daglio, 2019, p. 36), “a garota feita de falhas” (p. 37), “Eu sou uma aberração da natureza” (p. 72). Essa percepção pode ser articulada à não aceitação de sua condição, de seu “dom”, que é percebido como uma maldição. Daí que ela deseja ser “normal”. Em certa passagem diz: “Eu só queria minha família de volta. [...] Queria me casar com Henry Chastain. Eu só queria não ter que ser eu. Seria pedir muito?” (p. 427). Em outra passagem, a respeito de Axel: “Permiti-me pensar que, se fosse uma garota normal,

desejaria ter outra vida, outro corpo, uma alma, para me dar a chance de amar alguém como ele.” (p. 123).

Esse sentimento se articula com o próprio modo como sua família a percebe. Ou melhor, com o modo como ela vê sua família reagir a seu “dom”/“maldição”. Sem compreender o que se passa com ela, eles buscam ajuda médica, mas esta não sabe como lidar com sua singularidade. Ainda que a mãe seja descrita como uma mulher amável e de uma paciência sem tamanho, Valery sente-se diferente e, em certo sentido, sozinha. Para ser aceita, passa a esconder o que vê e sente. Os seus laços afetivos se formam com seres “diferentes” como ela: Oz, Chastain.

Paralelamente, há uma espécie de complexo de superioridade vinculado a sua condição de exceção. Ela, por exemplo, se gaba de poder “acabar com todos” as pessoas de Darkville (Daglio, 2019, p. 46), ou de ter mais prisões do que qualquer outro policial.

Chastain, por sua vez, é uma personagem idealizada. A impressão é que pertence àquela linhagem de personagens masculinos que, em tempos recentes, fizeram nicho na literatura para “jovens adultos”, remetendo, por exemplo, ao Edward, da série *Crepúsculo*. Descrito como tendo 1,81 de altura, 75 quilos, “bonito de um jeito não convencional”, mas rústico, equilibrado, comedido. É um rapaz criado pela Igreja como um acólito, sendo educado, correto, estoico, moral: “As vidas. Eu sempre escolheria as vidas humanas” (Daglio, 2019, p. 133-134). Como Valery, contudo, ele também tem “habilidades extras”: pode ver o mal, se cura rapidamente, não adoece e seus comandos têm força maior (utilizada para exorcizar demônios).

O contato com Valery desperta o lado “rebelde” do padre. Aliás, esse talvez pudesse ser um defeito, para Green, uma vez que o sacerdócio requer o celibato. Entretanto, como nos indica Octavio Paz (1994, p. 18), o erotismo é extremamente ambíguo: “é repressão e permissão, sublimação e perversão”. Não é de se estranhar, portanto, que as próprias normas que regulam a sexualidade também a instigam e, por isso, a condição sacerdotal de Chastain é também um atrativo para a protagonista. Aliás, diz também alguma coisa sobre sua propensão a relações impossíveis.

A afinidade com Valery se articula também ao modo como seu “dom” provoca também sofrimento. Vendo o mal, ele se culpa pelo suicídio da mãe, depressiva após a morte de sua irmã gêmea, Esperança, no parto. Torturado, Chastain, talvez, seja – juntamente com Valery – o protótipo do “bem” dentro do romance. Capaz de

autossacrifício para proteger quem ama. O conflito interno do exorcista nos é apresentado justamente nos momentos em que assume a voz narrativa, quando perspectivado pelos outros personagens, ele é uma personagem mais unívoca.

Axel, junto com Denise, com quem Valery divide um apartamento, é, talvez, a personagem mais humana do romance. Parceiro de trabalho da protagonista, mantém com ela uma relação de companheirismo que se estende para o âmbito sexual. Ele é descrito com tendo 1,90 de altura, 100 quilos, cabelos compridos, parecendo um cantor de *heavy metal*. Valery sabe que ele está interessado nela e o considera confiável. Ele tem esperanças de que ela se abra para ele, mas ela, como ele descobrirá, está emocionalmente indisponível, ligada a Chastain. Sua vida familiar está em degradação. Sua mãe morreu há dois anos e ele e seu pai são incapazes de se comunicar, particularmente em relação a ela.

A essa divisão em diferentes vozes que dá vida aos personagens, soma-se uma espécie de dispersão espaço-temporal. Por exemplo, se nos atentarmos ao prólogo e aos dois primeiros capítulos temos uma narrativa que ora está no interior de São Paulo, em 2003, ora em Darkville, em 2015, mudando-se, em seguida, para Roma, no mesmo ano. Nota-se, portanto, uma série de transições entre espaços e tempos que se articulam a três efeitos centrais.

Primeiro, o de desorientação, propondo um desafio para o leitor. O texto o contextualiza e descontextualiza, obrigando a ir estabelecendo as relações entre os diferentes espaços/tempos. Desse modo, instiga o leitor a postular hipóteses, a costurar elos que liguem, nesse caso, Brasil, Estados Unidos e Itália em 2003 e 2015. Ressalta-se, assim, tanto o que é dito quanto o que é calado, isto é, os espaços vazios que o leitor preenche com inferências e suposições (que podem se revelar acuradas ou não). Note como esse aspecto está ligado ao que chamamos de “narrativa erotética”.

Para construir esse efeito é fundamental a manipulação da informação pela autora, ou seja, o modo como ela transforma os eventos (que ocorrem sequencialmente) em discurso (que não está preso à linearidade temporal). O texto de Daglio se constrói em constantes anacronias, tanto pelos recuos no tempo (analepses), quanto pelas antecipações (prolepses).

A criação de tensão é o segundo efeito a que nos referimos. As prolepses vinculadas às visões são vislumbres do futuro. Na mecânica das “Revelações”, Valery vê

o que ocorrerá na condição de testemunha, isto é, embora esteja presente na cena (como se fosse uma câmera ou um foco narrativo do tipo “ao lado”), ela não pode interferir no desenrolar dos eventos. A tensão, aqui, se vincula ao sentimento de impotência, mas há um outro sentido também. Mostrando uma cena na qual Valery está ausente fisicamente, a visão acaba por apresentar uma espécie de “pior dos mundos”. Pensemos, por exemplo, nas visões dela sobre Anastácia no hospital: o que ela vê é o que aconteceria caso não interferisse nos eventos, portanto, vê o demônio controlando a menina sem que seja efetivamente contestado. A visão, que se encaminha para um desfecho disfórico, não deixa espaço para ilusão de um final positivo, por isso realiza o “pior dos mundos” (sem a intervenção da heroína), mas, simultaneamente, abre a possibilidade (ou a esperança) de uma resolução alternativa (por meio da ação dela). Aqui, o complexo visão/intervenção cria o que Carroll (1990) chama de “suspense”. Para ele, trata-se de um mecanismo narrativo que coloca uma questão e permite prever dois resultados possíveis: a) um é visto como positivo, mas improvável; b) outro é avaliado negativamente, porém é mais provável. Daí que essa situação desperte uma resposta emocional no leitor: desejamos o melhor (menos provável) e tememos o pior (mais provável). No exemplo, portanto, esse efeito se produz pelo fato de que já tivemos um vislumbre do “pior dos mundos” que surge como uma espécie de profecia (antecipação do real). No caso de Anastácia, contudo, temos um desfecho positivo pela intervenção dos heróis.

O terceiro efeito é justamente a criação do suspense que entendemos aqui a partir dos argumentos de Boileau e Narcejac (1990, p. 66-67):

No suspense, o que é que é “suspenso”? O tempo. É a ameaça que transforma o tempo em duração dolorosamente vivida. A expectativa é essa duração retardada ao extremo e, por isso mesmo, torturante; a perseguição é essa duração acelerada, que leva à espécie de espasmo em que a vida se rompa e se desfaz.

Como Carroll (1990), os autores acima mencionados destacam a importância da ameaça para transformar a apreensão do tempo em algo angustiante. Portanto, retomando o exemplo, diríamos que a possibilidade (maior) do desfecho negativo exacerba a tensão, mas o que caracteriza o suspense, em si, não é isso, mas o modo como o tempo se transforma em duração dilacerante: ele não passa e queremos que ele passe,



queremos chegar aos finalmentes para nos livrarmos dessa tensão. Mesmo o desfecho negativo, nessas circunstâncias, seria um alívio (doloroso).

Nesse sentido, nota-se a presença do suspense, por exemplo, vinculado à interrupção da narrativa em momentos de tensão. É o caso, em *Lacrymosa*, da ordenação dos capítulos 8 e 9. No oitavo, cria-se o cenário para a possessão de Axel: ele renega a possibilidade de uma explicação sobrenatural do caso Benson; promete para si mesmo que vai solucioná-lo como os outros casos; passa, então, por uma mudança de temperamento; fica confuso e impressionável; começa a escutar uma música e vê uma silhueta humana; quando afirma “Mãe” (que está morta há 2 anos) a narrativa se interrompe. O capítulo seguinte traz Valery conversando com Denise e indo para o trabalho, onde Axel deveria estar, mas não está. Essa organização narrativa deixa a história em suspense (parada) num momento de tensão em que o leitor está emocionalmente mais engajado com o texto, na expectativa do que vai acontecer a seguir. Nesse sentido, o leitor, capturado, deseja “correr pelas páginas” para descobrir o que acontecerá ali.

De um modo geral, poderíamos dizer que essa estratégia nega ao leitor a informação, a narração, que ele deseja, atijando sua curiosidade. Há um outro modo pelo qual esse tipo de resposta do leitor se produz no texto de Daglio. Nesse caso, mais do que com a interrupção dos eventos narrados, tem a ver com a descrição ou com a apresentação da percepção das personagens como forma de reduzir o ritmo da narrativa. Vejamos uma passagem:

Algo está errado e não é o que eu esperava. Não é o que Axel está imaginando...  
A voz do estranho me despertou os piores pensamentos, as velhas sensações e o sentimento que prendia a respiração no fundo da garganta. Toda a minha saliva secou, tive que segurar uma tosse convulsiva. A sensação foi crescendo em meu peito, se avolumando aos poucos às minhas costas. Aumentando gradativamente, oprimindo mais a cada segundo,  
Eu conhecia aquilo havia mais tempo do que poderia lembrar. Minha intuição vasculhava o arquivo de memórias, ressoando os gritos das almas que me perseguiam em sonhos, a sensação agora potencializada pelo cenário fúnebre daquele bairro abandonado. A temperatura caía gradativamente, junto com a do meu sangue, que se tornara gelo. [...]  
Se eu me virar, vai estar ali. (Daglio, 2019, p. 21)

Como se pode perceber, o trecho acima interrompe a narração dos eventos para se deter no modo como Valery os percebe. A narrativa, em si, cessa, mas a descrição do movimento interior da personagem revela o perigo da passagem e cria uma sensação de

mau agouro, para o leitor. Enredado na antecipação da ameaça pelos conhecimentos pregressos de Valery, ele teme pela segurança das personagens, teme pelo que vem pela frente, mas deseja que aconteça logo, para sentir algum alívio. A narrativa habilmente protela o acontecimento e esse alívio.

Estabelecidas algumas bases do texto de Daglio, podemos, na parte seguinte, pensar na sua relação com os gêneros.

### **A dança dos gêneros**

*Lacrymosa* é uma dessas obras cuja delimitação genérica pode ser complicada, uma vez que mobiliza vários elementos e estruturas. Esse “problema” poderia ser resolvido se levarmos em consideração o que Cawelti (1976, p. 45) propõe e entendermos o melodrama como uma espécie de gênero guarda-chuva, englobando “vários tipos de narrativas formulaicas – a aventura, o romance (amoroso), o mistério”, pois estes seriam “formas especializadas do melodrama”. A questão proposta neste trabalho, contudo, não é classificatória e, por isso, a relação do romance com os diferentes gêneros (ou subgêneros) não é um problema, antes é uma maneira de buscar compreender a produtividade do texto e como ele mobiliza conhecimentos prévios do leitor, em busca de cativá-lo.

Desse modo, entendemos que o romance de Juliana Daglio é composto por, ao menos, três conflitos principais que articulam três linhas narrativas, todas tendo Valery como protagonista, mobilizando elementos de quatro gêneros.

O primeiro conflito, emoldurando toda a narrativa, é entre o bem e o mal. Trata-se, portanto, do problema central da história, mas que se constrói, conforme veremos, a partir de elementos de gêneros diversos, em especial dois que têm similaridades estruturais: o policial e o horror. Mas há dois outros percursos narrativos importantes: i. o “romântico/sentimental”, ligado ao triângulo amoroso Valery, Chastain e Axel; ii. o “formativo/identitário” que tem a ver com a relação de Valery com a família e mesmo com o mundo.

Há uma correlação entre esses conflitos e o romance constrói seu sentido a partir da articulação entre eles. Consequentemente, nenhum deles sozinho dá conta do livro. Essa arquitetura, entretanto, revela a mecânica da narrativa que não só mescla esses

elementos, mas os torna codependentes, fazendo com que funcionem como contraste e contraponto. Isso é particularmente interessante na relação entre o percurso “romântico/sentimental” e o “formativo/identitário”. Começemos por esses dois últimos.

Cawelti (1967, p. 41) argumenta que o elemento central da narrativa sentimental é organizar sua ação em torno do desenvolvimento de uma relação amorosa, caracterizando a “fantasia moral” desse gênero, segundo a qual o amor triunfa e permanece, superando todo e qualquer obstáculo. A base da narrativa é a peripécia, pois a superação de todas as dificuldades implicaria o fim da narrativa. Falando sobre as novelas de Camilo Castelo Branco, Jacinto Prado Coelho (1946, p. 499) destaca como elas se constroem pela presença de dois amantes em luta com uma sociedade injusta. Nesse sentido, a impossibilidade ou a dificuldade são elementos centrais nesse tipo de enredo

[...] porque amor e sofrimento, em regra, vão juntos. O amor satisfeito muda-se em amizade, em indiferença, em desprezo; já não é amor. «O amor só vive pelo sofrimento; cessa com a felicidade; porque o amor feliz é a perfeição [...] e tudo que é perfeito, ou aperfeiçoado, toca o seu fim».” (Coelho, 1946, p. 501).

No caso de *Lacrymosa*, Valery é apresentada, a princípio, como mantendo relações superficiais com Axel, que é apaixonado por ela. Logo se revela que sua indisponibilidade amorosa se associa a sua história com Henry Chastain. Ambos se encontraram pela primeira vez há nove anos antes. Há uma espécie de identificação imediata, em parte porque, como argumentamos anteriormente, ambos têm “dons” sobrenaturais. O contato inicial entre ambos traz o também o primeiro obstáculo, a devoção sacerdotal de Chastain, isto é, o celibato. O sentido do dever religioso causa, assim, a separação.

Estabelece-se, contudo, o triunfo amoroso, uma vez que algum tempo depois, Chastain desiste da Igreja e volta a procurá-la. Eles se acertam e passam a caçar demônios juntos. Surge, então, um novo obstáculo: Valery deveria fugir de demônios, não correr atrás deles, uma vez que esses seres desejam se apossar de seu dom. Quando os demônios descobrem quem é Valery, ela e o ex-padre passam a ser seguidos e ela se vê em constante perigo. Para evitar que ela seja capturada, Chastain sacrifica o relacionamento deles. Faz um acordo de retornar à Igreja se eles garantissem a segurança dela.

Quando a narrativa se instaura, em 2015, eles não se veem há cinco anos. Valery se ressentida por ter sido abandonada. Chastain, por outro lado, fica confortável com o papel de salvador. É o “caso Benson” e a descoberta da possessão que permitem a eles se reaproximarem. Há, contudo, a princípio, dois tipos de obstáculos: o orgulho de Valery que se sente traída e abandonada; o interesse de Axel que, possuído, chega a atirar em Chastain. Trata-se, portanto, de uma estabilidade precária e sempre ameaçada.

O desfecho dessa intriga é ambíguo. Por um lado, é eufórico, pois o desejo de ambos de se sacrificarem um pelo outro (Chastain ao retornar à Igreja para que ela viva; Valery renunciando a seu “dom” para estar com ele) revela um desapego altruísta, um desejo de bem para o outro que caracteriza, geralmente, o que se entende como amor. Por outro lado, é disfórico, uma vez que a morte se impõe como o obstáculo final para a convivência de ambos.

Em outros termos, o amor, como propõe Calweti (1967), de fato, vence, mas, como argumenta Coelho (1946), se consubstancia como sofrimento, como impossibilidade. Esse obstáculo final, entretanto, não implica um fracasso amoroso. Nesse sentido, segundo Cawelti (1967), ainda que o desfecho mais comum dessas narrativas seja o casamento, formas “mais sofisticadas” de histórias amorosas terminam com a morte dos amantes, mas de um modo sugestivo de que “a relação amorosa teve um longo e permanente impacto” (p. 42). Seguindo os argumentos de Cawelti, em *Lacrymosa*, teríamos um desfecho sentimental, em oposição a um trágico. Para ele, o amor trágico seria aquele cuja intensidade amorosa o condenaria à perdição, é como se “ele simplesmente não pudesse continuar a existir” (Cawelti, 1967, p. 42). No texto de Daglio, como Cawelti sugere em relação a *Love Story*, de Erich Segal, a paixão é perfeita em si e redime os amantes. Não é propriamente a impossibilidade de ultrapassar os obstáculos que leva à morte, mas um incidente não intrínseco ao sentimento amoroso. No caso de Chastain, a morte é o resultado de uma vingança, de uma mesquinharia, mas não afeta o amor, em si, que permanece. Nesse sentido, o falecimento cumpre o papel de tornar perfeita a incompletude, pois pela impossibilidade de convívio amoroso eterniza o amor “obstaculizado”.

O fim sentimental da relação com Chastain está ligado à condição problemática de Green. A posse do “dom” (de ressuscitar os outros) foi a dificuldade que atrapalhou o relacionamento dela com o exorcista, o que a leva a renunciar a ele, no fim. Ironicamente

é também tanto o que a impede de trazê-lo à vida novamente, quanto o que abre caminho para a sua reconciliação consigo mesma e com os outros. Este é o aspecto central do percurso “formativo/identitário” da protagonista.

Como indicamos quando falamos sobre a organização erotética, algumas das perguntas que pairam são: como Valery representa um perigo para seus familiares? É justo que uma pessoa precise se alienar do contato daqueles que mais ama para protegê-los? Esses questionamentos são fundamentais para a formação da protagonista. O sentido de incompreensão, de diferença e de não pertencimento que se associam a ela estão articulados à reserva, ao pretensso cinismo e insensibilidade e ao que chamamos de “identidade cindida”. O aspecto mais perverso da composição desses aspectos é justamente a ideia de que seu afastamento é positivo, que o distanciamento é a única forma de manter os outros seguros e felizes, a despeito de si mesma. A renúncia ao dom, no desfecho, sinaliza a possibilidade de um retorno: não sendo mais um perigo, ela pode se abrir para contato com os outros, para a expressão do amor.

A heroína, portanto, sai de casa e vive suas aventuras para poder, ao fim, retornar. Simbolicamente, a saída implica a morte da criança, o seu mergulho num mundo de corrupção e maldade que a transforma em Valery Green. Esta, novamente, precisa morrer para que ela possa retornar a sua família. Esse movimento seria, de acordo com o que postula Cawelti (1967, p. 47), prototípico do melodrama, uma vez que, apesar de toda violência e tragédia associadas ao “nosso mundo”, essas narrativas implicariam a ideia de que a realidade seria governada por um princípio moral benevolente. Isto é, direciona a ação de acordo com uma ordem benéfica. Ainda segundo Cawelti, essas narrativas tendem a “demonstrar uma conexão entre a moralidade tradicional doméstica da classe média e os princípios que regem o cosmos” (p. 47). No caso de Green, especificamente, isso parece se celebrar pelo seu retorno à vida familiar decorrente da renúncia a sua condição “especial” (o dom/maldição) e do fim do seu relacionamento com o padre.

Percebe-se, portanto, que tanto no entrecho amoroso quanto no de formação perpassa a condição melodramática, ou seja, a de um mundo organizado por uma vontade benéfica. Essa ideia também é fundamental para o conflito mais amplo do romance, o entre o bem e o mal, perpassando, ao menos, dois outros gêneros simultaneamente próximos e antagônicos: o policial e o horror.

Já vimos que na própria caracterização de Green há elementos que remetem ao paradigma dos detetives ficcionais. Segundo a crítica (Todorov, 1970; Cawelti, 1967), uma das diferenças notáveis entre o policial clássico e o de *hard-boiled* (ou *noir*) é que, enquanto no primeiro prevalece a resolução pelo raciocínio, no segundo, é fundamental a aventura: o detetive está na rua, perguntando, apanhando e batendo. Cawelti (1967, p. 148-149) argumenta que um dos “padrões de ação” prototípicos desse segundo tipo de narrativa policial é a do caso aparentemente simples cuja investigação descortina uma realidade criminal muito mais ampla, geralmente envolvendo membros da alta sociedade.

Em *Lacrymosa*, a investigação de um caso grotesco – o do assassinato a dentadas de Nadine Benson – se expande para se transformar não só no resultado de uma possessão demoníaca, mas envolver um grupo de satanistas que, conjurando entidades, inadvertidamente se envolvem numa trama para invocar Asmodeus, um dos sete príncipes do inferno.

Nesse processo de expansão do caso temos a ampliação de uma situação terrível, mas “natural”, para a introdução de personagens que remetem à presença do sobrenatural. Esse elemento implicará uma injunção entre o gênero policial e o horror, vinculada, em princípio, à importância que a investigação ocupa em ambas as formas. Carroll (1990), ao estudar as estruturas mais típicas do horror – a da “descoberta complexa” e a do “extrapolador” – chega à conclusão de que ambas têm como tema o desejo de conhecer (o desconhecido). Tanto o policial quanto o horror, nessa perspectiva, tendem a se armar de procedimentos científicos, entre eles a prova e a confirmação. A esse respeito, afirmam Boileau e Narcejac (1990, p. 9) em relação ao gênero detetivesco: “A raiz profunda e, por assim dizer, metafísica do romance policial está aí: somos seres empenhados em extrair, de qualquer jeito, o inteligível do sensível. Enquanto não compreendemos, sofremos.” Ou ainda: “O romance policial é o modelo muito aperfeiçoado da investigação científica.” (p. 12). Por outro lado, afirma Carroll (1990, p. 259), em relação à história de horror: “Ela envolve o público tratando de processos de desvelamento, descobrimento, prova, explicação, hipótese e confirmação. A dúvida, o ceticismo e o medo de que acreditar na existência do monstro seja uma forma de loucura são previsíveis contrastes para revelação”. Se a investigação é o que une os gêneros, o que os distanciaria?

Retomemos as ideias de Noël Carroll (1990) sobre o horror: é um gênero ligado à presença do monstro, entidade que causa no receptor um tipo de reação emocional específica, o “horror artístico”. Esta, geralmente, é representada no texto pela reação de medo e repulsa do protagonista (positivo) à presença do monstro.

Todos esses elementos estão presentes em *Lacrymosa*. Se o fundamental é a presença de um monstro, isto é, na acepção de Carroll, um ser que não seja considerado, pela ciência, como existente e que seja perigoso e repulsivo, podemos dizer que a presença de demônios que possuem pessoas (com a gradação de que, na narrativa, essas são, em grande parte, crianças) aponta para a presença do horror. O sentimento de medo e nojo que ele desperta, além disso, é representado textualmente na interação entre a protagonista e o monstro:

A temperatura caía gradativamente, junto com a do meu sangue, que se tornara gelo. O pavor era quase um gosto amargo, feito comida estragada azedando no fundo da garganta, porém eu era mais que capaz de reprimi-lo. Poderia ser uma perita em engolir meu próprio medo. (Daglio, 2019, p. 21)

Note-se, portanto, como o monstruoso surge como perigoso (já matou a dentadas a mãe da menina) e abjeto (daí a comparação com a comida estragada e outras sensações repulsivas – outras descrições vão apresentá-lo como animalesco, maldoso, inumano, repugnante).

O monstro criado pela possessão demoníaca surge representado como uma criatura ambígua, simultaneamente humana e demoníaca, inocente e maldosa. Por isso, como argumenta Keith Neilson (1990), a criança é ao mesmo tempo a antagonista e a vítima: realiza atos que julgamos horrendos, mas não é responsável por eles, uma vez que está sob o domínio de outro. Aliás, essas dicotomias se articulam bem com uma ideia que é onipresente no texto de Daglio: a da perversão. Isto é, o horror é ressaltado pela sua aproximação com elementos considerados culturalmente “puros”, “inocentes”: as crianças, as canções de ninar. Com base nesses elementos, não há muita dúvida de que podemos pensar a narrativa de Daglio como vinculada ao horror. Há, contudo, duas questões que valem a pena pontuar.

A primeira questão é a que aparentemente distancia o gênero policial do horror: a primeira forma tende a ser entendida como a da primazia da racionalidade, da lógica científica, da capacidade do ser humano de compreender o meio, o mundo, as ações das

peessoas. Estaria, nessa perspectiva, circunscrita à realidade, isto é, ao que C. S. Lewis (2009) chama de “realismo de conteúdo”, entendido como uma obra que narra eventos prováveis e fiéis à vida. Há que se destacar, contudo, que isso não é um fato dado, uma vez que o policial, não raro e desde que existe, desafia esse realismo. Basta que pensemos, por exemplo, em “Os crimes da rua Morgue”, por exemplo, para atestarmos que tal realismo é bastante flexível.

No outro extremo, portanto, estaria o horror, já que, se levarmos em consideração a teoria de Carroll (1990, p. 45), o monstro deve ser entendido como sobrenatural, isto é, “qualquer ser que se acredite não existir agora, segundo a ciência contemporânea”. É um ser extraordinário num mundo ordinário. Nessa perspectiva, a investigação empreendida em muitas das narrativas de horror deve encontrar precisamente o que é impossível, inexplicável. Baumgartner e Davis (2008, p. 2) situam o monstro numa alteridade radical, para eles o monstro é aquele que está além do alcance da razão: “Os princípios da razão – seus esforços para entender, compreender, neutralizar o monstro – destroem a sua característica definidora, sua alteridade radical, ao classificá-lo”. O horror, portanto, implicaria uma expansão do nosso conceito de realidade, incluindo aquilo que não é explicável.

O outro aspecto da relação de *Lacrymosa* com o horror que gostaríamos de apontar está, em germe, na afirmação de Carroll (1990) citada acima. Dissemos, antes, que há vários momentos apavorantes no romance. Em termos de horror, contudo, há também uma ambientação hiperbólica, excessivamente sobrenatural. Carroll diz que o monstro “não [deve] existir agora” e sugere que o mundo em que o horror se passa é o nosso, aquele que conhecemos pela ciência contemporânea, mas no qual se insere um ser que não deveria existir. O crítico recorre, como exemplo, a *O exorcista*, de William Peter Blatty. Trata-se de uma obra em que o sobrenatural monstruoso é evidente e comprovado pela ineficácia da ciência em lidar com (e explicar) o comportamento de Reagan. Fica clara, portanto, a existência uma entidade sobrenatural que se apossou do corpo da menina. A incompreensão e mesmo impotência humana fica ressaltada nessa relação que é desigual. São seres humanos lidando com forças que não entendem e que se revelam muito superiores as deles.

*Lacrymosa*, em contrapartida, dá um passo a mais. Em certa medida, essa ampliação tem a ver com a presença de personagens positivas, cujos dons as colocam



num campo ambíguo em relação ao resto da humanidade. Valery é a Lacrimosa; Chastain o exorcista primordial; Oz é um imortal. De modo que o problema é colocado fora do âmbito propriamente humano. Tanto Valery quanto Chastain, ainda que mortais, são seres, em princípio, tocados pelo sobrenatural, resultando disso uma espécie de decréscimo de sua condição humana (ainda que a narrativa busque reforçá-la em várias instâncias) em favor de uma perspectiva “sobrehumana”. Nesse sentido, são seres de exceção, ligados a uma mitologia que explica, que delimita, o monstruoso e, como tal, o dilui, o torna gorado. Já Lovecraft (1987) destacava que o desconhecido é o maior medo humano. O vínculo com a mitologia cristã, o texto de Daglio “domestica” a “alteridade radical”, nos termos de Baumgartner e Davis (2008), do monstro. O conflito entre bem e mal se torna um jogo entre Deus e o Diabo com os seres humanos como dano colateral. Ainda assim, um jogo viciado, pois, apoiado na ideia de uma instância benevolente.

A impressão é que, manifestando também o horror, o romance se apresenta como uma narrativa maravilhosa, uma espécie de fantasia calcada na mitologia cristã. Esse talvez seja o ponto de amarração entre os diferentes gêneros manifestados, na medida em que todos eles se aproximam do melodrama, enquanto uma tendência para mostrar “como as complexas ambiguidades e tragédias do mundo revelam, no final das contas, serem regidas por uma ordem moral benevolente e favorável aos humanos” (Cawelti, 1967, p. 45). Nessa perspectiva, evidenciam os laços entre o melodrama, o policial e o horror, pois estes últimos são gêneros que apresentando a violência, a criminalidade, o perigo e o repugnante, tendem a depurá-los. Desse modo, segundo Martín Cerezo (2005, p. 362), no gênero policial “O detetive cura a ferida social que o crime simboliza. Reorganiza a desordem que o crime desencadeou. Seu objetivo é o retorno da ordem, da ordem mental por meio da verdade, da ordem social através da justiça”. Em relação ao (filme de) horror, Creed (1993) argumenta que é seu projeto ideológico confrontar com o abjeto para reestabelecer as fronteiras entre o humano e o não-humano, num processo de purificação. *Lacrymosa*, apesar de todo o horror que apresenta, se coloca nessa cosmovisão, representando um mundo marcado pela esperança, tendo um aspecto tranquilizador.

## Considerações Finais

Quando fala em “gêneros do discurso”, Bakhtin (1997, p. 262) remete a tipos de enunciado relativamente estáveis, mas também postula a existência de “gêneros primários”, relativamente simples, vinculados às necessidades da comunicação cotidiana, e “gêneros secundários” que se produzem pela reelaboração dos “primários”. Há, portanto, uma espécie de fluidez entre os gêneros.

Com o estabelecimento do romance como gênero literário, contudo, Bakhtin parece perceber a implementação de um gênero aberto, em processo, que deglute e se constrói a partir dos outros gêneros. Não por acaso o romance se transforma no gênero hegemônico num período (o Romantismo com seus laços com a ascensão da burguesia e do capitalismo industrial) em que a individualidade do artista se sobrepõe aos modelos herdados da tradição.

*Lacrymosa*, nesse sentido, seria um desses romances que mobiliza diferentes estratégias narrativas, ligadas a vários gêneros. Propusemos, contudo, que esses diferentes gêneros podem ser relacionados ao melodrama, conforme proposto por Cawelti (1967, p. 44), enquanto uma narrativa de ação complexa num mundo, reconhecido como o nosso, repleto de violência e tragédia, mas regido por um princípio moral benévolo. Essa delimitação, entretanto, é demasiadamente abrangente, por isso faz sentido pensar especificamente nas relações com os diferentes (sub)gêneros, uma vez que podem fornecer uma visão mais próxima, não apenas dos procedimentos narrativos mobilizados, mas também dos efeitos produzidos na leitura.

No caso do texto de Daglio, verifica-se o modo como o romance se constrói por elementos variados, mas integrados, possibilitando focos de atenção diversos ao leitor e uma narrativa que pode englobar interesses distintos, uma vez que traz um trecho amoroso, um formativo, um investigativo. Desse modo, configura-se uma obra que joga tanto com a curiosidade do leitor (pela estrutura erotética, pela ênfase na investigação) quanto com as emoções (medo e repulsa, ligados ao horror; angústia, vinculado ao suspense; alegria, tristeza e otimismo, relacionados ao melodrama; entre outros).

Por fim, o fundo mitológico cristão acaba por funcionar também como uma espécie de consolo, pois diante de tanta violência e horror persiste um otimismo que encaminha a narrativa para a consecução do sentido. Isto é, afasta-a da alteridade radical do monstruoso, da impossibilidade do sentido e postula a ideia de cosmos, ou

seja, de todo ordenado. Desse modo, como quer Cawelti (1967, p. 45), “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”. Aproxima-se, nessa perspectiva, do que seria, para Tolkien (2006), a eucatástrofe, a virada jubilosa própria das histórias de fadas, que não nega a existência do pesar e do fracasso, mas rejeita a “derrota final”.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUMGARTNER, Holly; DAVIS, Roger (Org.). **Hosting the Monster**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.
- CARROLL, Noël. **The philosophy of horror or paradoxes of the heart**. Nova York, Londres: Routledge, 1990.
- CAWELTI, John. **Adventure, mystery, and romance**. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. Coimbra: Editora Atlântida, 1946.
- CREED, Barbara. **The monstrous feminine**. London, New York: Routledge, 1993.
- DAGLIO, Juliana. **Lacrymosa**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2019.
- FRANCO JR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia. **Teoria da literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá (PR): Uduem, 2003, p. 33-56.
- HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 53-68.
- LEWIS, Clive Staples. Sobre realismos. In: LEWIS, Clive Staples. **Um experimento na crítica literária**. São Paulo: Unesp, 2009.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MARTIN CERREZO, Iván. La evolución del detective en el género policiaco. **Tonos**, v. 10, p. 362-384, 2005. Disponível em: <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>. Acesso em: 22 abr. 2008.

NEBIAS, Marta M. Rodriguez. A reinvenção do detetive em tempos pós-utópicos. **Fólio – Revista de Letras**. Vitória da Conquista, n.2, v.2, jul.-dez. 2010, p. 9-20. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3598>. Acesso em 30 mai. 2005.

NEILSON, Keith. Contemporary Horror Fiction, 1950–88. *In*: BARRON, Neil (Org.). **Horror Literature: A Reader's Guide**. New York: Garland, 1990, p. 160–326.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

SILVA, Victor Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1968

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOLKIEN, John R. R. **Sobre histórias de fadas**. São Paulo: Conrad, 2006.

Submetido em 09 de abril de 2025.

Aceito em 04 de setembro de 2025.