



LARISSA FONSECA E SILVA

**TRADIÇÃO, CONTEMPORANEIDADE E TÉDIO  
NO ROMANCE *CAMPO DE SANGUE*,  
DE DULCE MARIA CARDOSO**

São João del-Rei  
Dezembro de 2022



LARISSA FONSECA E SILVA

**TRADIÇÃO, CONTEMPORANEIDADE E TÉDIO  
NO ROMANCE *CAMPO DE SANGUE*,  
DE DULCE MARIA CARDOSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino (UFSJ)

São João del-Rei  
Dezembro de 2022

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)  
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586t Silva, Larissa Fonseca e.  
Tradição, contemporaneidade e tédio no romance  
Campo de sangue, de Dulce Maria Cardoso / Larissa  
Fonseca e Silva ; orientadora Eliana da Conceição  
Tolentino. -- São João del-Rei, 2022.  
114 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em  
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,  
2022.

1. Literatura Portuguesa. 2. romance português  
contemporâneo. 3. tédio. 4. Dulce Maria Cardoso. 5.  
literatura. I. da Conceição Tolentino, Eliana,  
orient. II. Título.

**Larissa Fonseca e Silva**

TRADIÇÃO, CONTEMPORANEIDADE E TÉDIO

NO ROMANCE *CAMPO DE SANGUE*,

DE DULCE MARIA CARDOSO

**Banca Examinadora**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliana da Conceição Tolentino – UFSJ



Documento assinado digitalmente

ELIANA DA CONCEICAO TOLENTINO

Data: 23/12/2022 18:00:53-0300

Verifique em <https://verificador.iti.br>

(Presidente/Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gabriela Farias da Silva– FURG



Documento assinado digitalmente

GABRIELA FARIAS DA SILVA

Data: 27/12/2022 15:07:09-0300

Verifique em <https://verificador.iti.br>

(Titular Externa)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ângela de Araújo Resende - UFSJ

(Titular Interna)

---

Prof. Dr. Antônio Luiz Assunção



Documento assinado digitalmente

ANTONIO LUIZ ASSUNCAO

Data: 23/12/2022 17:50:43-0300

Verifique em <https://verificador.iti.br>

Vice-coordenador do PPG em Letras

**Dezembro de 2022**



---

*Emitido em 02/01/2023*

**HOMOLOGAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO Nº 1/2023 - PROMEL (13.20)**

**(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)**

*(Assinado digitalmente em 03/01/2023 10:52 )*

**MARIA ANGELA DE ARAUJO RESENDE**

*PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR*

*DELAC (12.21)*

*Matrícula: 435041*

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: **1**, ano: **2023**, tipo: **HOMOLOGAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**, data de emissão: **02/01/2023** e o código de verificação: **d775b2c59a**

*Nascidas no mesmo ano:  
a Angela Maria, mãe de sangue,  
e a Eliana Tolentino, mãe acadêmica.*

## AGRADECIMENTOS

São muitos os nomes queridos, muitos; seria difícil para mim citá-los todos (e há sempre o medo de que a memória falhe e me faça cair em injustiças). Dentre professoras e professores, colegas, amigas e amigos: agradeço imensamente a todas e todos que colaboraram em minha formação e me deram uma acolhida mais do que especial em minha passagem pela UFSJ. Muito obrigada! Os últimos anos, que englobam os da graduação e os do mestrado, ajudaram a definir quem sou e a clarear os meus caminhos.

Um desses caminhos foi o da Literatura Portuguesa Contemporânea — à qual se relaciona o objeto de estudo aqui proposto. Pelo papel que tiveram nas reflexões expostas nesta dissertação, deixo um agradecimento especial à Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino (UFSJ), à Profa. Dra. Gabriela Silva (FURG), ao Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (DL/UFSCar) e à Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende (UFSJ). Menção especial também ao curso de extensão: “A novíssima ficção portuguesa”, no âmbito do qual eu muito tenho aprendido. Muito obrigada!

Agradeço à FAPEMIG pelo apoio financeiro que me permitiu o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço com muito amor, enfim, à minha família: pela paciência, pelo carinho, pela inspiração. Obrigadíssima!

## RESUMO

No *Livro do Desassossego*, o narrador (e semi-heterônimo pessoano) Bernardo Soares já afirmava: “Pertença a uma geração [...] que perdeu todo o respeito pelo passado e toda a crença ou esperança no futuro. Vivemos por isso do presente com a gana e a fome de quem não tem outra casa” (PESSOA, 2019, p. 328). A afirmação, situada no contexto da primeira metade do século XX, continua servindo ao retrato do sujeito contemporâneo em obras como *Campo de sangue*. Esse romance, escrito pela autora portuguesa Dulce Maria Cardoso no início dos anos 2000 e objeto de estudo nesta dissertação, gira em torno de um protagonista sem autoestima, paixão ou sonhos, que não gosta nem odeia nada em particular. Profundamente entediado, vive imerso em um presente guiado pelas pequenas alterações que checa no relógio, desejando apenas gastar o tempo. Esse tempo, por sua vez, evidencia as ruínas ao seu redor e a ruína de sua própria sanidade, em um enredo que pode ser interpretado, de diversas maneiras, pela noção de “queda”. Assim, discutiremos como, no microcosmo contemporâneo de *Campo de sangue*, o tédio surge junto às ruínas da tradição e do *estar-no-mundo* do sujeito contemporâneo. Em nosso recorte “tradição, contemporaneidade e tédio”, partiremos tanto de uma perspectiva histórico-sociológica quanto de uma perspectiva mítico-literária. Com isso, iremos nos apoiar em Le Goff (2013) e Octavio Paz (2013) para discutir tradição ocidental, arquétipos temporais, modernidade e as concepções de progresso. Para a discussão acerca da paisagem de ruína após o fim da ideologia do progresso, recorreremos também a Erich Fromm (2015), Walter Benjamin (1994) e Pamuk (2011). Nossa leitura da *queda do Paraíso* terá aporte no *Gênesis* (BÍBLIA, 2006), Robert Couffignal (1997) e, novamente, em Paz (2013). Consideraremos como precursores literários do protagonista de *Campo de sangue* os personagens e narradores-personagens Hamlet (SHAKESPEARE, 2015), homem do subsolo (DOSTOIÉVSKI, 2009) e Meursault (CAMUS, 2021), bem como o heterônimo Álvaro de Campos (PESSOA, 2016) e o semi-heterônimo Bernardo Soares (PESSOA, 2019). Aproveitaremos, com base em Gabriela Silva (2017) e Miguel Real (2012), para situar o romance na Literatura Portuguesa Contemporânea a partir de suas heranças e problemáticas ocidentais. O tédio, ponto-chave de discussão no texto, terá embasamento, principalmente, em Lars Svendsen (2006).

PALAVRAS-CHAVE: tradição; contemporaneidade; tédio; ruína; Dulce Maria Cardoso.



## ABSTRACT

In *Livro do desassossego*, written by Fernando Pessoa, the narrator (and semi-heteronym) Bernardo Soares says: “Pertença a uma geração [...] que perdeu todo o respeito pelo passado e toda a crença ou esperança no futuro. Vivemos por isso do presente com a gana e a fome de quem não tem outra casa” (PESSOA, 2019, p. 328)<sup>1</sup>. The statement, situated in the context of the first half of the 20th century, continues to serve as a portrait of the contemporary subject in works such as *Campo de sangue*. This novel, written by Dulce Maria Cardoso in 2002 and object of study in this dissertation, describes a man without self-confidence, passions or dreams, who does not like or hate anything in particular. Deeply bored, he lives immersed in a present guided by the small variations he checks on the clock. The time he spends, on the other hand, highlights the ruins around him and the ruin of his own sanity, in a plot that can be interpreted, in different ways, by the notion of “fall”. Thus, we will discuss how, in the contemporary microcosm of *Campo de sangue*, boredom takes place in the ruins of tradition and the ruins of the contemporary man. In our focus on “tradition, contemporaneity and boredom”, we will start from both a historical-sociological perspective and a mythical-literary perspective. We will dialogue with Le Goff (2013) and Octavio Paz (2013) to discuss Western tradition, temporal archetypes, modernity and the conceptions of progress. For the discussion about the ruins of the tradition and the ideology of progress, we will also dialogue with Erich Fromm (2015), Walter Benjamin (1994) and Pamuk (2011). To discuss the *fall from Paradise*, we will have support in *Genesis* (BÍBLIA, 2006), Robert Couffignal (1997) and, again, in Paz (2013). We will consider as literary precursors of the protagonist of *Campo de sangue* the characters and narrator-characters Hamlet (SHAKESPEARE, 2015), the underground man (DOSTOIÉVSKI, 2009) and Meursault (CAMUS, 2021), as well as the heteronym Álvaro de Campos (PESSOA, 2016) and the semi-heteronym Bernardo Soares (PESSOA, 2019). We will also situate, based on Gabriela Silva (2017) and Miguel Real (2012), the novel *Campo de sangue* (with its heritage and Western problems) in Contemporary Portuguese Literature. Boredom, a key point of discussion in the text, will be based mainly on Lars Svendsen (2006).

**KEYWORDS:** tradition; contemporaneity; boredom; ruin; Dulce Maria Cardoso.

---

<sup>1</sup> “I belong to a generation [...] that lost all respect for the past and all belief or hope in the future. And so we live off the present with the hunger and eagerness of those who have no other home” (PESSOA, 2002, s/p). Translation by Richard Zenith in *The book of disquiet*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 O SUJEITO CONTEMPORÂNEO EM <i>CAMPO DE SANGUE</i> .....</b>	<b>16</b>
1.1 “[...] nada se mantém no paraíso” .....	16
1.2 “[...] homem algum poderá permanecer no paraíso” .....	28
<b>2 ENTRE CÉU E INFERNO.....</b>	<b>48</b>
<b>3 ENTRE OS CACOS.....</b>	<b>79</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>106</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>111</b>

## INTRODUÇÃO

Dulce Maria Cardoso, escritora portuguesa que nasceu em Trás-os-Montes em 1964 e passou a infância na capital angolana, é hoje reconhecida, principalmente, pelo livro *O retorno*, em que ficcionaliza a vinda dos retornados<sup>2</sup> para Portugal. Anos antes de *O retorno*, contudo, a autora escrevia *Campo de sangue*: a obra, publicada no início dos anos 2000 e ganhadora do Grande Prêmio Acontece, é o *corpus* de investigação proposto nesta dissertação. Pretendemos pesquisar como, no microcosmo social contemporâneo desse romance, o tédio surge junto às ruínas da tradição e do *estar-no-mundo* do sujeito contemporâneo.

*Campo de sangue* apresenta uma narrativa rápida, guiada por um narrador onisciente cujo foco oscila entre os personagens. E se desses, por um lado, revelam-se os sentimentos mais íntimos, revela-se também, por outro, que os sentimentos que eles demonstram são quase todos fingidos — frutos de relacionamentos superficiais que se movem por diferentes necessidades.

Há, entretanto, uma necessidade em comum: lidar com o tempo, presente de forma opressora em todo o enredo. Assim, a mãe do protagonista, personagem mais velha, quer se ver livre de suas dores e apenas deseja que o tempo acabe; a senhoria da pensão em que ele se hospeda, personagem de meia-idade, não mede esforços para ignorar os vestígios do tempo no prédio deteriorado; e os personagens mais novos (o protagonista, sua ex-mulher e a rapariga bonita) deixam o tempo se perder como se fosse infinito, a fim de afugentar o tédio.

O tempo-tédio é descrito minuciosamente em várias partes do livro, como naquelas em que se narra a espera da mãe, da ex-mulher, da senhoria e da rapariga bonita, que não nutrem relações entre si, pela hora de deporem sobre o assassinato em que o protagonista se envolveu. Apesar de toda a agonia que transmite ao leitor, esse tédio, referente à situação, é mínimo se comparado àquele que preenche a vida do próprio assassino — sujeito sem autoestima, paixão ou sonhos, que não gosta nem odeia nada em particular.

O protagonista, quando em contato com o mundo, incorpora diferentes personalidades para agradar a seus diferentes interlocutores, construindo uma narrativa de si diferente para

---

<sup>2</sup> Portugueses, e também filhos de portugueses já nascidos em solo africano, que, com as guerras de libertação das então colônias portuguesas em África (como Angola e Moçambique), buscam refúgio em Portugal. Vale ressaltar, porém: ainda que tenham vindo aos milhares, e muitos em situação de pobreza, *pela lei* não seriam *refugiados*. Conforme explica Elsa Peralta (2018) em “O testemunho do ‘retorno’: deslocamento, história ilegítima, desidentificação”: “[...] o representante do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) em Portugal e o governo português na altura, entenderam que esses migrantes não atravessaram uma fronteira internacional, mas movimentavam-se dentro de um espaço imperial em declínio como cidadãos do país de destino [...]” (PERALTA, 2018, p. 148). O termo “retornado”, como também explica Peralta (2018), carrega em si uma forte carga negativa. Os retornados eram vistos como exploradores dos nativos africanos e também como ameaça à economia portuguesa, frágil àquela época.

cada pessoa com a qual se encontra. Esse fingimento de identidades também tem, para esse homem, o objetivo de sanar seu tédio e seu vazio existencial. Ele se situa em um eterno presente percebido somente pelas pequenas alterações de tempo que checa no relógio: “[...] o rigor dos ponteiros situava-o na vida, o tempo contado dava-lhe um lugar na vida” (CARDOSO, 2005, p. 80). A essa vida falta, contudo — ou portanto —, sentido. Sobre o sentimento de *desnorteamto* contemporâneo, Lars Svendsen (2006), em *A filosofia do tédio*, coloca:

Se a história parece ter terminado, é porque, como nossas vidas individuais, ela não mais parece estar movendo rumo a nenhuma meta. Sentimos que, se o mundo tivesse uma meta, ela já deveria ter sido atingida, mas não sabemos que meta poderia ter sido essa. A modernidade conseguiu, contudo, desvencilhar-se do “peso morto” da tradição, e, com isso, o presente deixou de estar preso ao passado. Essa libertação, porém, não nos tornou livremente capazes de voltar nosso olhar para o futuro; significou antes que fomos deixados mais uma vez suspensos na nostalgia de um passado ausente, na experiência da perda que não é reconhecida como outra coisa senão perda. O tempo presente substituiu a história como fonte de significado, mas a pura contemporaneidade, sem nenhum elo com o passado e o futuro, não proporciona muito sentido. (SVENDSEN, 2005, p. 150)

É possível pensar que a “pura contemporaneidade” criticada por Svendsen (2005) seria o oposto do que Giorgio Agamben (2009) propõe, em “O que é o contemporâneo”, como o *verdadeiro sujeito contemporâneo*, ou seja, aquele que consegue perceber o tempo presente em correlação com outros tempos (AGAMBEN, 2009).

A *contemporaneidade pura*, superficial do protagonista de *Campo de sangue* gera, pois, tédio e confusão identitária. Sobre isso, em uma entrevista, a própria autora Dulce Maria Cardoso comenta:

É [...] uma espécie de homem vazio, que existe para agradar aos outros. Para fazer, para ser o que os outros querem. Devo dizer que quando escrevi este romance estava nos idos noventas [...]. Este homem era um homem doente, [...] inscrevia-se claramente num quadro de doença mental. [...] vinte anos depois, estranhamente e, de alguma maneira, infelizmente, nós passamos muito a ser isto. Portanto nós passamos a ser estes simulacros de nós próprios, relativamente vazios, que cremos, insistimos para ser validados pelos outros, não é? As redes sociais, as múltiplas redes sociais fizeram com que nós estejamos sempre a querer preencher, deitar mão a personagens e a papéis e etcetera, na ânsia de ser validados, não é? Pelos gostos dos outros, pelas visualizações dos outros. E portanto o homem de *Campo de sangue*, que na altura era só um homem doente, neste momento é uma... Infelizmente caminhamos muito pra isto, isto já não é considerado uma doença mental. (CARDOSO, 2019)

Com isso, coadunamos com Dulce Cardoso, para quem o vazio existencial do protagonista de *Campo de sangue* é um sintoma hodierno e amplo.

Concordamos também com Lars Svendsen (2006), que defende: “Investigar o problema do tédio é tentar compreender quem somos e como nos ajustamos ao mundo neste dado momento” (SVENDSEN, 2006, p. 7). Nossa tentativa de compreensão, que justifica este estudo, tem, pois, no romance português contemporâneo *Campo de sangue* uma fonte discursiva que permite *pensar* possibilidades de representação e manifestação do tédio em nossa sociedade. Desenvolvida ao longo de dois anos no Programa de Pós-Graduação em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura (linha de pesquisa “Literatura e Memória Cultural”), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), a investigação parte de aportes teóricos e literários que nos ajudaram a pensar a identidade e a tradição do sujeito de *Campo de sangue*, entendendo-o como representativo não de um sujeito português ou europeu, mas *ocidental e atual*, existindo em um mundo capitalista, individualista, urbano e globalizado.

Logo, nosso trabalho, se visa, por um lado, contribuir com os estudos da Literatura Portuguesa Contemporânea, não o faz de uma perspectiva nacional portuguesa, mas *ocidental*. Tentamos “jogar luz” sobre a problemática do tédio — ou do tédio enquanto adoecimento, que foi a condição em que ele se colocou em *Campo de sangue*.

O tédio foi literariamente construído, no romance, em interlocução com o mito da queda do Paraíso, conforme buscamos elucidar em três capítulos. Desse modo, acreditamos que a presente dissertação permite um estudo cultural sobre o tédio dentro de suas heranças ocidentais míticas, históricas e literárias.

Assim, ao longo do texto e tendo como objeto o livro, discorreremos sobre como se dá a substituição das crenças na tradição ou no progresso social por uma contemporaneidade desiludida, apática e saturada de tédio.

No capítulo inicial, definiremos o que será exposto, na dissertação, como o sujeito contemporâneo de *Campo de sangue*, dentro de uma perspectiva tanto histórica quanto literária.

Na primeira parte do capítulo, discutiremos a tradição ocidental (pelo arquétipo temporal cristão), a modernidade a partir de Le Goff (2013) em *História e memória*, Octavio Paz (2013) em *Os filhos do barro*, Marshall Berman (2005) em “Introdução: Modernidade – Ontem, hoje e amanhã”, Stuart Hall (2006) em *A identidade cultural na pós-modernidade* e Eric Hobsbawm (1997) na introdução ao livro *A invenção das tradições*. Também proporemos uma reflexão acerca do fim da ideologia do progresso (especialmente a partir das Grandes Guerras), recorrendo ao posfácio de Erich Fromm (2015) no livro *1984* de George Orwell e novamente a Le Goff (2013), Paz (2013), o ensaio “Sobre o conceito de história” de Walter

Benjamin (1994c) e Linda Hutcheon (1991) em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Passaremos, ainda, pela questão do tédio na contemporaneidade, com base em Svendsen (2006) e novamente em Benjamin (1994a, 1994b), nos ensaios “Experiência e pobreza” e “O narrador”.

Na segunda parte do capítulo, abordaremos essas mesmas *tradição ocidental cristã e modernidade* dentro de um viés narrativo literário e mítico, a fim de que melhor descrevamos *Campo de sangue* e seu personagem principal.

Situaremos esse romance na *novíssima* Literatura Portuguesa (SILVA, 2017), tendo um enredo que se afasta de um contexto nacional português para se inserir dentro de uma literatura-mundo, com um protagonista que lida com dilemas que são heranças míticas, filosóficas e literárias de todo o Ocidente. Também situaremos *Campo de sangue* no ciclo pessoano da Literatura Portuguesa.

Partiremos, para essas reflexões, dos textos teóricos: “O pintor da vida moderna”, de Charles Baudelaire (1996), *O romance português contemporâneo – 1950-2010*, de Miguel Real (2012), *Os problemas da modernidade*, de Fernando Guimarães (1994), “A *novíssima* literatura portuguesa: novas identidades de escrita” de Gabriela Silva (2017), “A literatura e a vida” de Deleuze (2011), *Literatura, defesa do atrito*, de Silvina Rodrigues Lopes (2022), *Seis passeios pelos bosques da ficção*, de Umberto Eco (1994) e o verbete “Éden”, de Robert Couffignal (1997) no *Dicionário de Mitos Literários*.

Dialogaremos com os seguintes textos literários: *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare (2015), *Notas do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski (2009), *O estrangeiro*, de Albert Camus (2021) e o *Livro do desassossego* de Bernardo Soares (PESSOA, 2019). Recorreremos também à poesia de Álvaro de Campos (PESSOA, 2016) e ao poema “Ulysses” de Fernando Pessoa (2014), publicado em *Mensagem*.

No segundo capítulo desta dissertação, debatendo as *ruínas da tradição*, identificaremos como o enredo pode ser lido como “queda do Paraíso<sup>3</sup>” — ou “queda de Adão”, conforme a metáfora usada por Paz (2013). O trecho de *Campo de sangue* que primeiro sustenta esse apontamento é:

---

<sup>3</sup> Por uma questão de clareza, grafaremos termos como “Paraíso”, “Céu”, “Purgatório” e “Inferno” em maiúsculas apenas para destacar esses substantivos enquanto nomes de lugares na religião cristã. Nas citações, porém, como nas do livro *Campo de sangue*, manteremos a escolha de cada autor. Dulce Maria Cardoso, por exemplo, não utiliza de maiúsculas para se referir ou diferenciar esses termos, como em: “[...] foi a tentação de voar que atirou a catequista para as profundezas do inferno” (CARDOSO, 2005, p. 134) e “[...] esta época é um inferno, um verdadeiro inferno” (p. 172).

Tirou um cigarro e fumou-o rapidamente com a consciência de que não se pode ficar para sempre no paraíso, nada se mantém no paraíso, o sol daqui a pouco estaria do outro lado do mundo e a lua que já tinha aparecido no mesmo céu faria a noite, se andasse com o sol... mas homem algum poderá acompanhar o sol, homem algum poderá permanecer no paraíso. (CARDOSO, 2005, p. 30)

Esse excerto, inserido logo ao início da narrativa, se relaciona a um momento em que o protagonista tinha todo o tempo para si. Após se obcecar pela “rapariga bonita”, ideal de beleza e simulacro<sup>4</sup> da ideia que faz de um amor perfeito, passa a consumir os dias à sua procura, como se ela fosse, dentro da cristianização dramática (COUFFIGNAL, 1997), sua salvação pessoal. Concomitantemente a isso, em um momento simbólico de descida ao Inferno — a casa de uma prostituta, descrita em relação às noções de pecado que o protagonista internalizou em si —, tem o relógio roubado e, em consequência, *deixa de ter horas*. Também simbolicamente, como será demonstrado no terceiro capítulo, é a partir desse momento que se tornam mais gritantes as ruínas do próprio sujeito-protagonista. Para a leitura da queda do Paraíso quanto ao protagonista, além de textos teóricos e literários já mencionados anteriormente, faremos diálogo com o *Gênesis* (BÍBLIA, 2006), com os livros *A Divina Comédia* de Dante Alighieri (2021), *Memorial do Convento* de José Saramago (2014), com dois contos de *Histórias de cronópios e de famas* de Julio Cortázar (2017) e com trechos de autores modernistas, como Florbela Espanca (2015) e Mário de Sá-Carneiro (1995). Interessa-nos igualmente os ensaios “A duração do Inferno”, de Jorge Luis Borges (1985), “O tempo de trabalho na ‘crise’ do século XIV” de Le Goff (1980), Aleida Assmann (2011) em *Espaços da recordação* — formas e transformações da memória cultural, o livro *Anjos caídos* de Harold Bloom (2008) e o *Livro do Céu e do Inferno* de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares (2003). Também falaremos acerca da rapariga bonita em um diálogo com a novela *A morte em Veneza*, de Thomas Mann (2015), e com o poema “Acaso” de Álvaro de Campos (PESSOA, 2016).

No terceiro capítulo, apresentaremos um segundo movimento de queda: a ruína do sujeito protagonista, que comete inúmeras transgressões para conquistar e manter a rapariga bonita ao seu lado bem como para superar o tédio, ao mesmo tempo em que perde o controle de sua(s) narrativa(s) de “eu” e acaba por “enlouquecer”.

Identificaremos as marcações simbólicas dessa ruína do sujeito-protagonista, como a iminente queda da pensão em que se hospeda, a escultura em deterioramento de um menino

---

<sup>4</sup> Ainda que o protagonista não pareça se dar conta disso, a “rapariga bonita” que ele persegue é, ao longo do enredo, várias mulheres, com características mais ou menos similares, com as quais ele se encontra.

segurando um globo, os gritos da mulher do segundo andar, o calor, as moscas e a passagem das estações.

Para além dos textos com os quais já estaremos em diálogo ao longo da dissertação, o conto “A queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe (2012), no qual o desmoronamento de uma casa coincide com a melancolia e o declínio da sanidade de seu dono, será mencionado neste capítulo. Sendo a melancolia considerada sentimento típico da modernidade e precursora do tédio (SVENDSEN, 2005), teremos também como base *A melancolia diante do espelho*: três leituras de Baudelaire, de Jean Starobinski (2014). Enriquecerá esse diálogo, ainda, o conto “Casa tomada”, de Julio Cortázar (2021), o livro *Os meus sentimentos* de Dulce Maria Cardoso (2012), o ensaio “O tempo, esse grande escultor” de Marguerite Yourcenar (2018) e o livro *Quando a casa queima*, de Agamben (2021).

Nos três capítulos desta dissertação, portanto, discorreremos sobre como, em *Campo de sangue*, tempo e tédio escorrem por dentre as ruínas das grandes narrativas sociais (mito, tradição, progresso) e da coerência narrativa pessoal do sujeito contemporâneo.

## 1 O SUJEITO CONTEMPORÂNEO EM CAMPO DE SANGUE

### 1.1 “[...] nada se mantém no paraíso”<sup>5</sup>

Há muitas formas de se tentar pensar o sujeito contemporâneo, e o exercício se torna ainda mais desafiador quando nós, sujeitos também contemporâneos e em constante transformação, tentamos fazê-lo.

Nossa tentativa de discussão, aqui, parte a princípio das noções de arquétipos temporais. Nos dois primeiros capítulos de *Os filhos do barro*, “A tradição da ruptura” e “A revolta do futuro”, Octavio Paz (2013) defende que o arquétipo temporal de cada povo é o que lhe permite uma ideia de unidade, uma vez que é uma tentativa de dar conta de suas contradições filosóficas.

Paz (2013) assinala que, nas sociedades primitivas, o arquétipo temporal seria o do passado imemorial: os primitivos, pelo ritual, estavam sempre retomando algo que teria ocorrido muitas gerações atrás e que, pela repetição, se atualizava no presente (PAZ, 2013). O presente, portanto, não tinha em si nenhuma novidade; a mudança do que já se conhecia e se tinha como modelo seria sinal de imperfeição. A “não mudança”, por sua vez, permitiria a

---

<sup>5</sup> Trecho de *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso (2005, p. 30).



regularidade e a identidade. Nesse tempo cíclico, o futuro seria o fim de um período em constante decadência que levaria a um novo recomeço na idade de ouro (PAZ, 2013). É como escreve Jacques Le Goff (2013) em *História e Memória*:

Se analisarmos as civilizações orientais e, de modo geral, as grandes religiões e civilizações, excetuando as três grandes religiões monoteístas (cristianismo, judaísmo, islamismo), a partir dos mitos e crenças relativos ao nascimento do mundo, encontramos, ao mesmo tempo e na maior parte das vezes, um mito original da Idade de Ouro ligado a um paraíso e uma doutrina das idades do mundo ligada, muitas vezes, a uma concepção do tempo cíclica ou do eterno retorno. O paraíso da Idade de Ouro é, por vezes, um jardim, muitas vezes uma ilha e raramente uma montanha. A Idade de Ouro, que existe no princípio de um ciclo de idades, é frequentemente considerada a época do deus Sol (cf. MacCaffrey, 1959; Haekel, 1963). O paraíso da Idade de Ouro tanto se situa ora na terra, ora no céu e ora em uma concepção do mundo que une a terra e o céu (cf. Vuippens, 1925). (LE GOFF, 2013, p. 267)

Com o cristianismo, dá-se um início simbólico à história (PAZ, 2013) — dá-se um sentido, uma finalidade a ela, ainda que a submetendo à teologia (LE GOFF, 2013). O modelo temporal para os cristãos deixa de ser o passado imemorial e passa a ser a eternidade, a qual só se atinge depois da morte: “A queda de Adão significa a ruptura do presente eterno paradisíaco: o começo da sucessão é o começo da cisão” (PAZ, 2013, p. 26). O cristianismo traria consigo a promessa de salvação pessoal: protagonismo do homem no tempo finito, irreversível e heterogêneo. Octavio Paz (2013) avalia o contexto dessa mudança:

A crença na proximidade do fim requeria uma doutrina que respondesse com mais ardor aos temores e desejos dos homens. O tempo circular dos filósofos pagãos implicava a volta a uma idade de ouro, mas essa regeneração universal, além de ser apenas uma trégua no movimento inexorável rumo à decadência, não era estritamente sinônimo de salvação individual. O cristianismo prometia uma salvação pessoal e por isso seu advento provocou uma mudança essencial: o protagonista do drama cósmico não era mais o mundo, e sim o homem. Ou melhor: cada um dos homens. O centro de gravidade da história mudou: enquanto o tempo circular dos pagãos era infinito e impessoal, o tempo cristão foi finito e pessoal. (PAZ, 2013, p. 26)

Ressaltemos: nem a mentalidade dos povos primitivos pode ser reduzida a um tempo puramente circular, nem o cristianismo a um tempo puramente linear. Jacques Le Goff (2013) reforça, por exemplo, que este também se compõe pelo tempo litúrgico — isto é, o tempo da celebração e do ritual, portanto da circularidade —, bem como pelo tempo escatológico: a salvação cristã, afinal, se encontra fora do tempo histórico. Le Goff (2013) explicita, ainda, que “Nos primeiros séculos da Era Cristã, a noção de Idade de Ouro encontrou-se numa

encruzilhada de concepções e tendências pagãs, judaicas, cristãs e gnósticas” (LE GOFF, 2013, p. 278) que, por sua vez, também concederam traços ao imaginário do Paraíso.

Le Goff (2013) reforça, ainda, que:

Se o Ocidente prestou especial atenção à história, desenvolvendo especialmente a mentalidade histórica e atribuindo um lugar importante à ciência histórica, ele o fez em função da evolução social e política. Muito cedo, alguns grupos sociais e políticos e os ideólogos dos sistemas políticos tiveram interesse em se pensar historicamente e em impor quadros de pensamento históricos. [...] É apenas devido ao fato de ser desde há muito a ideologia dominante do Ocidente que o cristianismo forneceu-lhe algumas formas de pensamento histórico. Quanto às outras civilizações, se elas parecem dar menos importância ao espírito histórico, isso se deve ao fato de, por um lado, reservarmos o nome de história às concepções ocidentais e não reconhecermos como tais outras maneiras de pensar a história e, por outro lado, porque as condições sociais e políticas que favoreceram o desenvolvimento da história no Ocidente nem sempre se produziram em outros lados. (LE GOFF, 2013, p. 66)

A “evolução social e política” (LE GOFF, 2013, p. 66) mencionada por Le Goff (2013) deu-se, em grande medida, a partir da modernidade. Muitos autores, como Marshall Berman (2005) na introdução de *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, chamam “modernidade” o processo que vem acontecendo há cerca de quinhentos anos. As criações vocabulares que levam a esse termo, de acordo com Le Goff (2013), são ainda mais antigas:

[...] as sociedades históricas, mesmo que não se tenham apercebido da amplitude das mutações que viviam, experimentaram o sentimento de moderno e forjaram o vocabulário da modernidade nas grandes viragens da sua história. A palavra “moderno” nasceu com a queda do Império Romano, no século V; a periodização da história em antiga, medieval e moderna instaura-se no século XVI, cuja “modernidade” foi assinalada por Henri Hauser (1930); Théophile Gautier e Baudelaire lançam o conceito de modernidade na França do Segundo Império, quando a Revolução Industrial está se impondo; economistas, sociólogos e politólogos definem e discutem a ideia de modernização logo após a Segunda Guerra Mundial, no contexto da descolonização e da emergência do Terceiro Mundo. (LE GOFF, 2013, p. 163-164)

Le Goff (2013) explica que nem sempre houve a oposição entre os termos “antigo” e “moderno” tal como a entendemos, uma vez que essa oposição depende da forma como uma sociedade valora e compreende esses termos, ou seja, se por um viés bom ou ruim<sup>6</sup>. Segundo o autor,

---

<sup>6</sup> Por exemplo, segundo Le Goff (2013), em diferentes sociedades, ou mesmo em uma mesma sociedade, a idade avançada pode ser tratada com respeito ou com desprezo, significando, respectivamente, sabedoria ou decrepitude

Quando, a partir do século XVI, a historiografia dominante no Ocidente, a dos eruditos, secundada pela dos universitários, divide a história em três Idades: Antiga, Medieval e Moderna [...], cada um dos adjetivos apenas remete, na maior parte dos casos, a um período cronológico, e o termo “moderno” opõe-se mais a “medieval” do que a “antigo”. (LE GOFF, 2013, p. 162)

No Renascimento, de um modo geral, o que se denominou Idade Média era, pois, um período a ser superado, ao passo que a Antiguidade Clássica ressurgia como modelo para inspiração ou mesmo imitação; “[...] camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado” (LE GOFF, 2013, p. 162), para Le Goff (2013), é característica das “renascenças”. O que veio a se denominar Idade Moderna baseava-se em algo que já tinha séculos; era o rompimento europeu com o gosto tradicional do medievo cristão e a exaltação do que os gregos e romanos pré-cristãos deixaram como herança cultural.

Assim, ao longo tempo, teriam surgido duas concepções de progresso:

[...] O combate entre “antigo” e “moderno” será menos o combate entre o passado e o presente, a tradição e a novidade, do que o contraste entre duas formas de progresso: o do eterno retorno, circular, que põe a Antiguidade nos píncaros e o progresso por evolução retilínea, linear, que privilegia o que se desvia da antiguidade. Foi no antigo que o Renascimento e o humanismo se apoiaram para fazer a “modernidade” do século XVI, que se erguerá contra as ambições do moderno. O moderno acabará por se tornar “anti-humanista”, dada a quase identidade entre humanismo e amor pela única Antiguidade válida, a greco-romana. Também o moderno, na sua luta contra o antigo, será levado a aliar-se às outras antiguidades, precisamente aquelas que a Antiguidade greco-romana tinha substituído, destruído ou condenado: os primitivos e os bárbaros. Mas, enquanto o “antigo” triunfa facilmente sobre seus vizinhos no campo semântico da antiguidade, o “moderno” permanece, durante muito tempo, presa dos seus concorrentes: a novidade e o progresso. (LE GOFF, 2013, p. 166)

Percebe-se mais uma vez: há tendências de circularidade no tempo histórico “inaugurado”, por assim dizer, com o cristianismo. Como aponta Le Goff (2013), o próprio conceito “modernidade” constituía uma “[...] reação ambígua da cultura à agressão do mundo industrial” (LE GOFF, 2013, p. 161). “O século XIX está dividido entre o otimismo econômico dos partidários do progresso material e as desilusões dos espíritos abatidos pelos efeitos da Revolução e do Império. O Romantismo volta-se deliberadamente para o passado” (p. 208),

---

(cf. p. 163). Também podemos pensar, a partir dos comentários do autor, que nem sempre o *novo* é considerado *bom* (cf. p. 166); basta nos lembrarmos dos preconceitos que sofreram os *cristãos-novos* na sociedade portuguesa e no Brasil colonial... Ademais, “[...] tal como o ‘moderno’ pode ter o sentido neutro de ‘recente’, o ‘antigo’ pode ter o sentido neutro de longínquo ou remeter a outro período que não a Antiguidade greco-romana, ora sublinhado, ora depreciado” (p. 164).

podendo haver o apreço, inclusive, pela Idade Média, rechaçada no Renascimento do século XVI, como relembra Fernando Guimarães (1994) em “As duas modernidades”:

Jürgen Habermas, no seu livro *O Discurso Filosófico da Modernidade*, chama a atenção para o ponto de vista de Adorno e outros que remontam a meados do século XIX o início da modernidade, considerando, principalmente, o caso de Baudelaire. Mas para além desta precisão, considera a «longa pré-história» dessa modernidade: há nela uma sensibilidade que não se exime a optar por modelos normativos, muitos deles referidos à *antiquitas*. É o que acontece com o Renascimento ou a época das Luzes; nestes movimentos o ideal ou o gosto clássico estão presentes. E, de uma maneira que se diria inesperada, é também o que acontece com o Romantismo, ao procurar-se um outro modelo referido ao passado, o qual corresponderia agora a uma Idade Média idealizada. (GUIMARÃES, 1994, p. 13-14)

Voltando, pois, aos arquétipos temporais: se os cristãos tinham como ideal a eternidade existente fora do tempo, os modernos ocidentais adeptos do progresso, especialmente a partir do Iluminismo e da Revolução Francesa, teriam como modelo temporal o futuro com toda a novidade que ele poderia trazer. Mas Octavio Paz (2013) ressalta que esses modernos ansiariam por um amanhã que, por sua vez, nunca se alcançaria.

O arquétipo moderno do progresso mantém do cristianismo o tempo irreproduzível e sucessivo, mas busca avanço social — especialmente com as teorias marxistas — ao invés de salvação pessoal e atém-se, portanto, à história, rejeitando a noção de eternidade cristã (PAZ, 2013). Rejeita, também, o escapismo para outras épocas.

Dada essa supervalorização do futuro, com os modernos não há mais uma tradição integradora da sociedade. Quando questionamos ou negamos uma tradição, já nos colocamos fora dela (PAZ, 2013). Explica Stuart Hall (2006) em *A identidade cultural na pós-modernidade*:

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” — a ordem secular e divina das coisas — predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento. (HALL, 2006, p. 24-25)

Além disso, muitas das tradições que hoje tentam estabelecer um papel similar ao que tinham as *antigas* tradições — isto é, favorecer a um certo grupo de poder — são, em sua maioria, *inventadas*, como as denomina Eric Hobsbawn (1997) na introdução de *A invenção das tradições*:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWN, 1997, p. 9)

Se na modernidade, porém, os adeptos do progresso buscavam sempre uma melhoria contida no amanhã, em nossa contemporaneidade já não há mais tantas certezas quanto ao que buscar. A própria crença no progresso, afinal, vai enfraquecendo mais durante o século XX. Conforme Le Goff (2013), “A Primeira Guerra Mundial abalou a crença no progresso sem a fazer desaparecer [...]. Uma primeira série de fatos trouxe, entre 1929 e 1939, novos golpes à ideologia do progresso” (LE GOFF, 2013, p. 247), bem como “O pós-guerra de 1939-1945 [...]. Os progressos da informação irão pouco a pouco trazer informações desnorteantes sobre os campos nazis” (p. 249-259). Mais: “A guerra tinha legado ao mundo em paz uma novidade assustadora: a bomba atômica. [...] O que Deus nunca faria, o que a natureza não faria, o homem tornava-se capaz de fazê-lo: pôr fim à humanidade, ou a sua maior parte, nos países mais civilizados” (p. 250). Como registra Erich Fromm (2015) no posfácio ao livro *1984*, de George Orwell:

A esperança na perfeição individual e social do homem, claramente colocada em termos filosóficos e antropológicos nos escritos de filósofos iluministas do século XVIII e nas obras de pensadores socialistas do século XIX, permaneceu inalterada até o período pós-Primeira Guerra Mundial. Essa guerra, na qual milhões morreram pelas ambições territoriais das potências europeias, ainda que sob a ilusão de estarem lutando pela paz e pela democracia, foi o início do desenvolvimento que levou, num tempo relativamente curto, à destruição da tradição ocidental de esperança, que contava dois mil anos de idade, e a sua transformação num sentimento de desespero. A insensibilidade moral da Primeira Guerra Mundial foi apenas o começo. Outros eventos se seguiram [...]. Desde então a raça humana foi defrontada com uma ameaça ainda maior: a destruição de nossa civilização, senão de toda a humanidade, por armas termonucleares tais como existem atualmente e tal como são desenvolvidas em proporções crescentes e assustadoras. (FROMM, 2015, p. 367-368)

“O futuro não é mais depositário da perfeição, e sim do horror”, como afirma Octavio Paz (2013). Em 1940, Walter Benjamin (1994c), em “Sobre o conceito de história”, texto em que chama a atenção para as consequências fascistas de uma leitura histórica guiada pelos dominadores, já lembrava que a noção de progresso enquanto ordem social leva, necessariamente, à opressão e à barbárie. Portanto, citando uma obra modernista, comenta:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994c, p. 226)

Octavio Paz (2013) também vê a crítica às ruínas do progresso na arte modernista, citando o poeta nicaraguense que teria iniciado o Modernismo na literatura em língua espanhola:

As crenças de Rubén Darío oscilavam, conforme uma frase muito citada de um dos seus poemas, “entre a catedral e as ruínas pagãs”. Eu me atreveria a modificá-la: entre as ruínas da catedral e o paganismo. As crenças de Darío e da maioria dos poetas modernistas são, mais que crenças, busca de uma crença, e se desenvolvem ante uma paisagem devastada pela razão crítica e pelo positivismo. Nesse contexto, o paganismo não designa só a Antiguidade greco-romana e suas ruínas, mas um paganismo vivo: por um lado, o corpo, e por outro, a natureza. Analogia e corpo são dois extremos da mesma afirmação naturalista. Essa afirmação se opõe tanto ao materialismo positivista e cientificista como ao espiritualismo cristão. A outra crença dos modernistas não é o cristianismo, mas seus restos: a ideia do pecado, a consciência da morte, o saber-se condenado e banido neste mundo e no outro, o ver-se como um ser contingente num mundo contingente. Não um sistema de crenças, mas um punhado de fragmentos e obsessões. (PAZ, 2013, p. 100-101)

Le Goff (2013), tal como Octavio Paz (2013), acredita que “O moderno tende, acima de tudo, a se negar e destruir” (LE GOFF, 2013, p. 189). Também diz que “O moderno adquiriu um ritmo de aceleração desenfreado. Deve ser cada vez mais moderno: daí um vertiginoso turbilhão de modernidade” (p. 190). Octavio Paz (2013) associa a velocidade absurda das mudanças no século XX ao fim da força transgressora das vanguardas, uma vez que, como passaram a se substituir rapidamente umas às outras, tornavam-se imperceptíveis:

O fim da modernidade, o ocaso do futuro, manifesta-se na arte e na poesia como uma aceleração que dissolve tanto a noção de futuro como a de mudança. O futuro instantaneamente vira passado; as mudanças são tão rápidas que dão sensação de imobilidade. [...] A imitação dos modernos esterilizou mais talentos que a imitação dos antigos. A falsa celeridade se soma à proliferação: não só as vanguardas morrem logo depois que nascem, mas também proliferam como fungos. (PAZ, 2013, p. 161)

Também para Marshall Berman (2005) a força crítica da arte modernista estagnou após um período: “O pensamento moderno, desde Marx e Nietzsche, cresceu e se desenvolveu, de vários modos; não obstante, nosso pensamento acerca da modernidade parece ter estagnado e regredido” (BERMAN, 2005, p. 23).

De todo jeito, ver estagnação *na arte* a partir de dado momento do século XX é apenas uma maneira de *lê-la*. Em outras palavras, podemos dizer que essa estagnação é um modo pessimista de entender a arte<sup>7</sup> que passou a surgir após a segunda metade do século passado. O que muitos viriam a chamar de *Pós-modernismo*, segundo defende Linda Hutcheon (1991) na *Poética do pós-modernismo*, não tem nada de estagnador:

O que o pós-modernismo faz [...] é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. (HUTCHEON, 1991, p. 39)

De fato, em suas mais diversas formas de manifestação, o que o Pós-modernismo faz é movimentar o cenário cultural a partir de uma releitura crítica do passado (HUTCHEON, 1991), *inspirado* pelos movimentos feminista, negro e *queer*. O Pós-modernismo questiona, de acordo com Linda Hutcheon (1991), o que se chama vulgarmente de *humanismo liberal*. Mas o faz a partir das margens, e sem a intenção de minar essa forma dominante de pensamento em prol de qualquer outra — que se tornaria igualmente universalizante, essencialista, binarista e

---

<sup>7</sup> Não faz parte do escopo deste trabalho teorizar *a arte* moderna ou pós-moderna, mas propor uma reflexão sobre o *sujeito contemporâneo* retratado em *Campo de sangue*, especialmente pelo recorte *tradição, contemporaneidade e tédio*. De todo modo, como mencionamos a arte pós-moderna (dentro da qual, claro, o romance *Campo de sangue* pode ser inserido), vale acrescentar alguns elementos que Linda Hutcheon (1991) usa para tentar cerceá-la em um grupo coerente (ainda que sempre provisório, como a própria autora ressalta): questionamento do humanismo liberal (sem negá-lo: retomam-se as ideias pré-estabelecidas para que se possa afastar delas); pluralidade histórica (em detrimento de essências atemporais); releitura das margens e fronteiras; compreensão do “centro” como ficção e/ou função; reafirmação do local, regional, não-totalizante, periférico; dialogismo e hibridismo; influência relativizada do marxismo e freudismo; paródias e a noção da diferença; compreensão das identidades dentro de seus contextos (e da interseccionalidade); leitor enquanto produtor de sentido; natureza contraditória e labiríntica de várias narrativas; ficção se assemelhando à biografia, à autobiografia e à história; rejeição da oposição e exclusão binárias; valorização da multiplicidade, heterogeneidade e pluralidade etc. (HUTCHEON, 1991).

excludente (HUTCHEON, 1991). O que se busca é a aceitação das muitas diferenças (sempre provisórias) e dos “vários-centrismos” (HUTCHEON, 1991):

A arte pós-moderna sempre tem consciência da diferença, diferença também dentro de qualquer grupamento, diferença definida pela contextualização ou posicionamento em relação à pluralidade dos outros. [...] a arte pós-moderna recebe por herança essa preocupação pelo contexto e pela situação enunciativa do discurso — ou seja, a produção e a recepção contextualizadas do texto. (HUTCHEON, 1991, p. 96)

Não obstante, a ideia de *estagnação* nos interessa à medida que podemos relacioná-la ao *sujeito* e ao *tédio sentido por esse sujeito* na contemporaneidade, situação abordada por autores como Dulce Maria Cardoso. Lars Svendsen (2006) identifica o tédio à ausência de busca significativa — não necessariamente de *progresso*, mas de *objetivo pessoal* ou *realização pessoal*, em um sentido romântico — já no início da modernidade. “Na modernidade, o sujeito é libertado da tradição e tem que procurar significados por si mesmo. O sujeito moderno faz isso através de transgressões de vários tipos, mas fica mais carente após cada nova transgressão” (SVENDSEN, 2006, p. 167-168). Dessa forma, o autor vê o tédio como problema inerente à sociedade moderna (e assim ele considera também a atual), em que desapareceram as estruturas tradicionais de significado e em que o próprio significado vem dentro da lógica da informação:

O homem é viciado em significado. Todos nós temos um grande problema: nossas vidas têm de ter alguma espécie de conteúdo. Não suportamos viver sem algum tipo de conteúdo que possamos ver como constituidor de significado. A falta de sentido é entediante. E o tédio pode ser descrito metaforicamente como uma perda de significado. O tédio pode ser compreendido como um desconforto que comunica que a necessidade de significado não está sendo satisfeita. Para eliminar esse desconforto, atacamos os sintomas, em vez de atacar a própria doença, e procuramos todas as espécies de significados substitutos. (SVENDSEN, 2006, p. 32)

Svendsen (2006) diferencia os tédios situacional e existencial: “[...] enquanto o primeiro contém um desejo por algo específico, o segundo contém um anseio por todo e qualquer desejo” (SVENDSEN, 2006, p. 45). Com isso, para o filósofo, o tédio, ao menos em seu viés existencial, ou seja, que não se refere a uma *situação particular* que cause *desconforto* (como ficar muito tempo em uma fila ou sala de espera, por exemplo), “[...] só passou a ser um fenômeno cultural central há cerca de dois séculos” (p. 11), sendo, portanto, típico da modernidade. Nesse período é que ele teria se espalhado por toda a sociedade e a frequência do uso de termos com o sentido



de “tédio” teria aumentado. Isso porque, anteriormente, o estado “prototípico” do tédio existencial seria restrito a pequenos grupos, como a nobreza e o clero:

O tédio é “privilégio” do homem moderno. Embora tenhamos razões para acreditar que a alegria e a ira permaneceram razoavelmente constantes ao longo da história, o volume de tédio parece ter crescido de maneira espetacular. Aparentemente, o mundo se tornou mais entediante. Antes do Romantismo, o tédio parece ter sido um fenômeno marginal, reservado aos monges e à nobreza. Durante muito tempo, foi um símbolo de status, como prerrogativa dos escalões superiores da sociedade, uma vez que estes eram os únicos que possuíam a base material necessária para ele. À medida que se espalhou por todos os estratos sociais, o fenômeno perdeu sua exclusividade. Há ainda outras razões para acreditarmos que ele se encontra razoavelmente bem distribuído por todo o mundo ocidental. (SVENDSEN, 2006, p. 22)

O filósofo situou na acédia a raiz primeira para o tédio. Na teologia medieval, ela se associaria à ideia de *demônio do meio-dia*. Descreve Jean Starobinski (2014), em *A melancolia diante do espelho*, que “O meio-dia é a hora do demônio e da *acedia* exasperada. É a hora em que a luz aparentemente triunfante suscita o assalto de seu contraditor; a hora em que a vigilância extrema que se prescreve ao espírito é vencida insidiosamente pela sonolência” (STAROBINSKI, 2014, p. 17, grifo do autor). Svendsen (2006) coloca:

Evágrio Pôntico (c. 345-399) via a acédia como demoníaca. O demônio do meio-dia (*daemon meridianus*) é o mais ardiloso de todos: ataca o monge em pleno dia, fazendo o sol parecer absolutamente imóvel no céu. Tudo parece uma ilusão, as coisas passam a não ter sentido algum. O demônio o faz detestar o lugar onde se encontra — e até a própria vida. Faz o monge lembrar-se da vida que tinha antes de entrar no mosteiro, com todos os seus atrativos, tentando-o a desistir da devoção a Deus. Segundo Evágrio, quem consegue resistir à acédia, mediante vigor e paciência, será também capaz de resistir a todos os outros pecados e encontrará a alegria. Quem está cheio de alegria não peca, razão pela qual a superação da acédia pode conduzir à virtude. (SVENDSEN, 2006, p. 53)

A acédia era avaliada, pois, como um pecado, uma vez que levaria ao afastamento de Deus e daria a entender, portanto, que estar diante de Deus seria entediante. Soma-se a isso a crença de que da acédia nasceriam todos os outros pecados (SVENDSEN, 2006). A diferença estabelecida entre ela e o tédio é que “[...] a *acedia* é sobretudo um conceito moral, enquanto o *tédio*, no sentido normal do termo, descreve mais um estado psicológico. Outra diferença é que a primeira era para uma minoria, enquanto o segundo aflige as massas” (p. 53, grifos do autor).

Se a acédia é uma raiz primitiva do tédio, e se a melancolia, mais ligada ao corpo do que à alma, pode ser entendida como uma transição renascentista a ele (SVENDSEN, 2006), é no Romantismo que Svendsen (2006) situa o tédio tal como o sentimos contemporaneamente:

Foi só a partir do advento do Romantismo, perto do final do século XVIII, que surgiu a necessidade de que a vida fosse interessante, com a pretensão geral de que o eu deveria se realizar. Karl Philipp Moritz, cuja importância para o Romantismo alemão só há pouco foi verdadeiramente reconhecida, afirmou, em 1787, que existia uma ligação entre interesse e tédio, e que a vida devia ser interessante para se evitar “o tédio insuportável”. O “interessante” tem sempre um prazo de validade curto, e realmente nenhuma outra função senão ser consumido para que o tédio possa ser mantido à distância. A principal mercadoria da mídia é a “informação interessante” — signos que são puros bens de consumo, nada mais. (SVENDSEN, 2006, p. 29)

A partir desse trecho, o autor menciona o ensaio “O narrador”, escrito em 1936, em que Walter Benjamin (1994b) aponta como uma das causas da perda da experiência da “arte de narrar” (BENJAMIN, 1994b, p. 197) a ascensão da informação. Os outros motivos seriam a “evolução secular das forças produtivas” (p. 201), o silenciamento causado pelo trauma nos campos de batalha da Primeira Guerra, traumas econômicos e, ainda, a ascensão do romance, uma vez que esse gênero, nascido na modernidade e propício a uma leitura em isolamento, “[...] nem procede da tradição oral nem a alimenta” (p. 201). As narrativas orais, pelo contrário, possibilitavam a transmissão de sabedoria através de um conselho a ser interpretado, e as opções de interpretação seriam diversas, o que tornaria seu caráter ainda mais estimulador.

Para Benjamin (1994b), a ascensão da informação estragaria tanto o romance quanto as narrativas orais. Isso porque a informação “[...] só tem valor no momento em que é nova”, e a plausibilidade exigida por ela seria contrária ao espírito narrativo (BENJAMIN, 1994b, p. 204). Benjamin (1994b), pois, na primeira metade do século XX, lamenta:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos mais pobres em histórias surpreendentes. A razão é o que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994b, p. 203)

Essa baixa de experiência também se associa, para Svendsen (2006), à baixa de significado, tendo em conta “[...] a concepção de significado [...] prevalente no Ocidente, do

Romantismo em diante, [...] de um significado individual que tem de ser realizado” (SVENDSEN, 2006, p. 31):

Com a emergência da burguesia e a morte de Deus<sup>8</sup>, o homem não mais se propõe a servir algo ou a outros, mas busca realizar-se e conquistar a própria felicidade. A ousadia do romântico é uma reação estética à monotonia do mundo burguês. O sujeito humano deve ser a fonte de todo significado e valor, mas continua preso às limitações do mundo físico. O eu romântico tenta superar essa situação apropriando-se do mundo inteiro, isto é, transgredindo ou negando todos os limites externos e rejeitando todos os padrões corretivos fora de si mesmo. Torna-se um eu solipsístico, que não tem crença em qualquer coisa fora de si mesmo — pois não pode haver nenhum significado senão aquele que ele mesmo produziu. (SVENDSEN, 2006, p. 75)

Além da limitação de não poder encontrar significado em si mesmo, há também o problema de o sujeito romântico, do qual Svendsen (2006) nos considera herdeiros, ter que lidar, na modernidade, com a *superabundância* de significado:

Nas sociedades pré-modernas, há, em geral, um significado coletivo que é suficiente. Para nós, “românticos”, as coisas são mais problemáticas, pois mesmo que abracemos modos coletivistas de pensamento, como o nacionalismo, eles sempre acabam por parecer lamentavelmente insuficientes. Continua havendo significado, é claro, mas parece haver menos. Informação, por outro lado, existe em abundância. [...] mas a maior parte desse conhecimento é ruído irrelevante. [...] se escolhermos usar a palavra “significado” em sentido amplo, não há falta de significado no mundo — há superabundância. Estamos positivamente imersos em significado. Mas este não é aquele que procuramos. O vazio do tempo no tédio não é um vazio de ação, pois há sempre alguma coisa nesse tempo, ainda que seja apenas a visão de tinta secando. O vazio do tempo é um vazio de significado. (SVENDSEN, 2006, p. 32)

Svendsen (2006) compreende a contemporaneidade ainda como modernidade, e esta ainda como Romantismo. Até certo ponto, isso vai ao encontro de Le Goff (2013), para quem a modernidade em meados do século XX teria realizado “o programa delineado pelo Romantismo” (LE GOFF, 2013, p. 182), e de Octavio Paz (2013), que conceituou as vanguardas ainda como manifestações românticas:

Muitas vezes se destacaram as semelhanças entre romantismo e vanguarda. Ambos são movimentos juvenis; ambos são rebeliões contra a razão, suas

---

<sup>8</sup> Esse tópico aparece primeiro em Jean Paul Richter, que faz com que a poesia, considerada revelação no período romântico, tome o espaço do sacerdote, e fazendo também com que todos, incluindo Cristo, fiquem órfãos (PAZ, 2013). Segundo Octavio Paz (2013), esse tema seria religioso, não filosófico: pois, para a razão, ou Deus existe, ou não existe. Além disso, prossegue o teórico, o tema precisa pressupor o cristianismo, porque a morte se insere no tempo histórico iniciado com ele. Em suma, trata-se de mais uma das muitas ambiguidades românticas.

construções e seus valores: em ambos o corpo, suas paixões e suas visões — erotismo, sonho, inspiração — ocupam lugar central; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para encontrar ou inventar outra — mágica, sobrenatural, suprarreal. Dois grandes acontecimentos históricos os fascinam e os dilaceram alternadamente: para o romantismo, a Revolução Francesa, o Terror jacobino e o Império napoleônico; para a vanguarda, a Revolução Russa, os Expurgos e o cesarismo burocrático de Stálin. Em ambos os movimentos o eu se defende do mundo e se vinga com a ironia ou com o humor — armas que destroem também quem as usa; em ambos, enfim, se nega e se afirma a modernidade. Não foram só os críticos, os próprios artistas também sentiram e perceberam essas afinidades. Os futuristas, os dadaístas, os ultraístas, os surrealistas, todos sabiam que sua negação do romantismo era um ato romântico que se inscrevia na tradição inaugurada pelo romantismo: a tradição que nega a si mesma para continuar-se, a tradição da ruptura. (PAZ, 2013, p. 109)

Comparar o sujeito contemporâneo de *Campo de sangue* ao sujeito romântico de Svendsen (2006) nos interessa à medida que o protagonista do romance apresenta, a partir de dada altura, inúmeras características desse sujeito em si. Persegue, por exemplo, um ideal de *amor romântico*. Por sua vez, a transgressão romântica a que se refere Svendsen (2006) (e que caracterizou as vanguardas, herdeiras do Romantismo) o acompanha por todo o enredo como forma, justamente, de superar o tédio, culminando em um assassinato.

Situaremos melhor, a seguir, esse personagem de Dulce Maria Cardoso.

## 1.2 “[...] homem algum poderá permanecer no paraíso”<sup>9</sup>

O tédio, um dos pontos-chave de nossa discussão aqui, não vem, em *Campo de sangue*, atrelado a uma identidade portuguesa — mesmo porque Portugal ou a nacionalidade dos personagens não são referidos em nenhum momento do romance. No livro de Dulce Maria Cardoso, o tédio parte de questões que dizem respeito a particularidades históricas *ocidentais*. Como exposto na seção anterior, ele se associa a uma contemporaneidade que não tem mais respaldo na tradição nem no otimismo quanto ao progresso social. Nesse meio, o sujeito ou *atua* certos estereótipos<sup>10</sup> para ter algum sentimento de integração ou ainda, seja pelo egoísmo individualista ou pela total indiferença a si mesmo e ao social, comete transgressões em maior ou menor nível para escapar ao tédio. Em outras palavras, no romance, negando o passado e o futuro e perdida em um presente que tenta se equilibrar em si mesmo, a geração contemporânea, pelas relações interpessoais fingidas, pelas buscas egocentristas ou pelo indiferentismo, tem

<sup>9</sup> Trecho de *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso (2005, p. 30).

<sup>10</sup> Abordaremos melhor esses estereótipos no terceiro capítulo.

sempre como objetivo final dentro do tempo *gastar o próprio tempo*. Assim é que, por um caminho ou por outro, em *Campo de sangue* o tédio se relaciona à consequente corrosão do sujeito. Essa corrosão, por sua vez, tem um significado simbólico na queda do Paraíso (começo mítico do tempo histórico e da deterioração humana) e nas imagens de ruínas em torno do protagonista.

Apesar do que viemos expondo até aqui, o romance de Dulce Cardoso, sendo *português*, pede alguma contextualização na literatura *de Portugal*: compreendemos que ele se insere na *novíssima* Literatura Portuguesa tanto por sua época de publicação (início do século XXI) quanto pelas características que apresenta. Em “A *novíssima* literatura portuguesa: novas identidades de escrita”, Gabriela Silva (2017) explica:

Construções diferentes em seus aspectos constitutivos, essas obras compõem uma nova perspectiva da literatura portuguesa. Vão além do sujeito português, expandem-se para fora das fronteiras culturais e identitárias da cultura portuguesa. Configuram-se como uma nova visão do sujeito português, não através da representação de personagens que tragam em sua constituição traços típicos de identidade, mas pela forma como tratam a memória cultural pertencente ao mundo todo. Como expandem e também tomam para si uma nova percepção de sujeito e memória. (SILVA, 2017, p. 20)

Miguel Real (2012), em *O romance português contemporâneo*, expõe que os autores portugueses que passam a publicar a partir dos anos 2000, de uma maneira geral, não estão engajados em questões político-nacionais: dentro de um espaço literário democrático, relativamente menos tensionado do que no período salazarista, “[...] a militância literária desapareceu” (REAL, 2012, s/p).

Se há, dentro desse espaço desengajado, uma forte literatura de mercado, ou seja, servindo a interesses capitalistas e funcionando como simples passatempo aos leitores (sem alterar sua percepção de mundo)<sup>11</sup> (REAL, 2012), surge também uma literatura que, se não está comprometida com Portugal, propõe indagações que tocam a um *nível universal* por um *viés*

---

<sup>11</sup> O debate acerca de uma literatura contemporânea “boa”/ “séria”/ “de verdade” e uma “ruim”/ “de consumo”, para simplificar os polos em que se apresentam, é complexa, polêmica e exige sempre cuidado em seu trato. Para Miguel Real, a *literatura como obra de arte* é aquela que “[...] deixa a mente e a sensibilidade do leitor em estado de choque emotivo, subvertendo-lhe algumas das suas certezas cristalizadas, levantando-lhe um contínuo de interrogações existenciais [...] que, se lhe não altera a visão do mundo, abre nesta rijas fendas ou cria novas dobras no seu horizonte cultural” (REAL, 2012, s/p). Por outro lado, o teórico, ainda que crítico do que descreve como uma literatura que serve apenas a interesses econômicos, ressalta: “Ambos [*romance de mercado* e *romance como obra de arte*], [...] como fenômenos sociais e estéticos, devem merecer idêntico respeito do crítico e do historiador de literatura, embora diferente grau de veneração” (s/p).

*ocidental*. A demarcação desse *viés* se faz tanto porque os sujeitos, nesses romances, têm heranças mítico-filosóficas que concernem especificamente ao Ocidente quanto porque, sabemos, o termo *universal* ganha, com frequência, teor ideológico. Em outras palavras: é comum que *universal* signifique, na verdade, um padrão eurocêntrico, branco, masculino, cristão, heterossexual — excludente, em suma. Neste texto, contudo, estamos discutindo o universal não como padrão historicamente imposto, mas como um compartilhamento de características humanas que levam a reflexões acerca da humanidade globalizada. Orhan Pamuk (2011), escritor não-ocidental, defende que “O caráter sugestivo universal e os limites do romance são determinados por esse aspecto compartilhado da vida cotidiana” (PAMUK, 2011, p. 28). Dito de outro modo, ainda que cada romancista vivencie experiências de formas diferentes e transmita experiências de formas também diferentes em seus livros, “As semelhanças nos permitem imaginar toda a humanidade através da literatura e também conceber uma literatura mundial — um romance mundial” (p. 30). É possível pensar o assunto também a partir do ensaio “A literatura e a vida”, de Gilles Deleuze (2011): “Por certo, os personagens literários estão perfeitamente individuados, e não são imprecisos nem gerais; mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido como um devir potente demais para eles” (DELEUZE, 2011, p. 13). Adiante, reforça:

Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial [...]. (DELEUZE, 2011, p. 15)

Nesse caminho também vai Silvina Rodrigues Lopes (2022), no ensaio “A literatura como experiência”:

Enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, a literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza de uma multiplicidade incontrolável, em devir. Podemos dizer que sempre que há obra literária há essa coragem do pensamento e do dizer que vai além do possível enquanto intenção de autor (mesmo que não tenhamos de “intenção” uma noção muito estreita, importa perceber que na experiência literária a assinatura de uma memória imemorial do humano se mistura com a assinatura das coisas, do extra-semiótico, que através dela se retiram da condição de objectos inertes e disponíveis). Mesmo quando o autor se arroga o papel do ditador, se a obra existe ela resiste a essa arrogância. (LOPES, 2022, p. 30)

Quanto à universalidade tocante aos romances portugueses contemporâneos, trata-se, também, de enredos que trazem sujeitos que têm influências ocidentais:

As categorias estéticas do romance são universais, legado cultural da civilização ocidental, e o tema evidenciado (o homem em múltiplas situações) igualmente universal. Assim, o romance, como forma de arte, seja enquanto retrato e manifestação de traços psicológicos humanos, seja enquanto revelação de uma realidade social, seja enquanto expressão de um universo cultural, é igualmente universal. Neste sentido, esgotado o húmus social e político donde emergiu como problemática teórica, o tema da autenticidade de um romance português constitui hoje um tema ideologicamente perverso à luz do conteúdo social dos novos romances portugueses, todos eles dirigidos para um público global. (REAL, 2012, s/p)

São influências ocidentais, por exemplo, o judaico-cristianismo e a modernidade, representados, em *Campo de sangue*, pelas ruínas da tradição e pelo desencanto quanto à civilização, com a resultante “doença” do tédio. No romance, essas questões são problemas do *sujeito literário*, mas levam a reflexões acerca do *sujeito contemporâneo universal* por meio do *viés ocidental*. Como nos lembra Lopes (2022): “O eterno da obra literária não é da ordem da transcendência, não corresponde a um tempo anterior ou posterior ao tempo do mundo — só no mundo, na contingência, há o eterno, o perpétuo transcender-se das marcas inapagáveis” (LOPES, 2022, p. 20).

O romance português contemporâneo, surgindo dentro do ciclo pessoano da Literatura Portuguesa (que abordaremos adiante), tem como influências recentes o estilo de José Saramago e Lobo Antunes, bem como a “[...] internacionalização dos romances e consequente internalização dos conteúdos” (REAL, 2012, s/p) possibilitadas pelas obras desses autores. Além disso, possui como características gerais: “[...] errância ou o caráter errático tanto dos conteúdos [...] quanto de algum experimentalismo formal” (s/p); ausência de engajamento social ou moralismos; fim da cronologia temporal e do senso espacial realista; narrativa em registros que vão para além do clássico; narradores complexos; mistura de gêneros literários; múltiplos centros; fim de tabus existentes em séculos anteriores (como os concernentes à sexualidade) e desnacionalização ideológica (REAL, 2012). Com isso, em grande medida “[...] o romance português existe hoje em cada texto que o autor expressamente designa como romance ou narrativa romanceada” (s/p).

Para Miguel Real (2012), são três as características que resumem, por assim dizer, o romance português contemporâneo: liberdade narrativa (com uma escrita mais mundana e menos clássica, vernacular), romance dentro de uma concepção estético-lúdica e cosmopolitismo. Na pluralidade cabível dentre essas características, Real (2012) aponta que o

romance português “[...] tem sido animado, desde a década de 50, por um triplo enquadramento estético que, de certo modo, lhe tem moldado a singularidade nacional, integrando-o nos veios nervosos da cultura portuguesa”. Trata-se das tensões estéticas *identidade nacional x cosmopolitismo, classicismo x contemporaneidade, realismo x psicologismo*.

*Campo de sangue* traria, por esse enquadramento, as tensões *cosmopolitismo, contemporaneidade e psicologismo* — neste último caso, distanciando-se um pouco dos demais novíssimos autores que, conforme Miguel Real (2012), dão preferência ao realismo.

Faz-se válido pensar *Campo de sangue* dentro dessas características também em relação ao protagonista que ele apresenta. Dando foco ao personagem principal, tomamos, nesta dissertação, um caminho que coaduna com a visão de Orhan Pamuk (2011) em *O romancista ingênuo e o sentimental*:

O prazer real de ler um romance surge com a capacidade de ver o mundo não a partir de fora, mas pelos olhos dos protagonistas que habitam esse mundo. Quando lemos um romance, oscilamos entre a visão demorada e momentos fugidios, pensamentos gerais e eventos específicos, numa velocidade que nenhum outro gênero literário pode oferecer. Olhando de longe para uma paisagem pintada, de repente nos encontramos entre os pensamentos do indivíduo que está na paisagem e entre as nuances de seu estado de espírito. (PAMUK, 2011, p. 8)

Para Pamuk (2011), ao contrário do que pode ter sido o objetivo do romance em seu surgimento e vigência no século XIX, hoje “[...] o foco primário não é a personalidade e a moralidade das personagens principais, mas a natureza de seu mundo. A vida dos protagonistas, seu lugar no mundo, a maneira como sentem, veem e lidam com seu mundo — esse é o tema do romance literário” (PAMUK, 2011, p. 35-36). Comenta Miguel Real (2012): “Como parte de um todo social, o romance é sempre reflexo do sentido geral harmônico ou desarmônico da história da sociedade e da cultura em que se insere” (REAL, 2012, s/p). Pamuk (2011), em consonância com essa ideia, defende que, quando escreve, o romancista, conscientemente ou não, busca criar um *centro*, e faz isso a partir da paisagem do romance vista pelos protagonistas e pela percepção de tempo sentida por eles. Pamuk (2011) esclarece: “[...] os componentes do que chamo de ‘paisagem’ do romance — os objetos, as palavras, os diálogos e tudo que é visível — devem ser vistos como essenciais às emoções do herói e como extensão destas. O que torna isso possível é o centro secreto do romance” (PAMUK, 2011, p. 61). Claro que esse “centro” pode ser um ou vários, e o centro imaginado pelo autor pode ou não coincidir com o centro percebido pelo leitor, uma vez que depende de uma recepção subjetiva e contextualizada no espaço e no tempo em que se dá a leitura. De todo modo, como explica Pamuk (2011), “O



romancista desenvolve seus heróis de acordo com os tópicos que quer pesquisar, explorar e expor e com as experiências de vida que deseja pôr sob o foco de sua imaginação e sua criatividade” (p. 45). Com isso, chega ao *centro* — “[...] profunda opinião ou insight sobre a vida, um ponto de mistério, real ou imaginado, profundamente entranhado” (p. 86) pelos olhos dos personagens principais.

Partindo outra vez do artigo de Gabriela Silva (2017), podemos dizer que *Campo de sangue* apresenta um protagonista que é um *homem-mundo*: “A busca dessa identidade é ficcionalizada e contextualizada em um universo ficcional que tenta sair do mapeamento português” (SILVA, 2017, p. 12). O homem de *Campo de sangue* está em um romance cosmopolita que, para citar Real (2012), “[...] reivindica o legado filosófico, espiritual e estético da Europa; [...] projeta o conteúdo, o tema e a forma do seu romance nos veios nervosos da cultura europeia atual, niilista, hedonista, decadentista, individualista e tecnocrática” (s/p). Ainda que, aqui, o autor esteja se referindo ao romance português contemporâneo — que nós situamos na *novíssima* Literatura Portuguesa teorizada por Gabriela Silva (2017) —, não há como não suscitar as origens dessas características: elas são *modernas* e, em Portugal, aparecem com força durante o período modernista literário do início do século XX.

A palavra “modernidade”, associada ao progresso e cuja concepção de progresso está não nos modelos do passado, mas na novidade tecnológica sempre iminente, apareceu pouco após a Revolução Francesa (cf. seção 1.1). Foi no século XIX, com Baudelaire (LE GOFF, 2013). Em “O pintor da vida moderna”, o poeta define a modernidade como a atitude de captar a beleza fugidia existente no presente (BAUDELAIRE, 1996). De certa forma, é uma crítica aos artistas que buscavam o belo apenas no que era comum em outras eras:

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. (BAUDELAIRE, 1996, p. 26)

Baudelaire teoriza uma arte que tenta *fisgar* o fugidio do presente em meio a um mundo que se urbanizava e que evoluía tecnologicamente a ritmos vertiginosos. Ao longo da dissertação, voltaremos a esse caos moderno que terá influência também no Modernismo Português. Agora, é válido recuar mais um pouco no tempo: à modernidade renascentista dos

séculos XVI e XVII, em meio da qual surgiu um dos que têm sido considerados os primeiros personagens modernos: Hamlet.

A *tragédia de Hamlet*, situada na Dinamarca do fim do medievo e escrita por Shakespeare (2015) na Inglaterra elisabetana, traz um herói trágico que, mesmo não vivendo a turbulência civilizacional do período de Baudelaire, já tinha uma consciência complexa — *não plana, não simbólica, não alegórica* — acerca de si mesmo e de um mundo que mudava. Segundo Pamuk (2011), ainda n’*O romancista ingênuo e o sentimental*:

Como muita gente, acredito que Shakespeare é responsável por nossa concepção da moderna personagem de ficção, desenvolvida inicialmente num amplo leque de textos literários e mais tarde no romance do século XIX. Shakespeare e, em especial, a crítica de Shakespeare ajudaram a personagem de ficção a se desprender de sua definição secular — a encarnação de um único atributo básico, um papel unidimensional, de natureza histórica ou simbólica (apesar do brilhante espírito de Molière, o protagonista de *O avaro* é sempre e apenas um avaro) — e transformaram-na numa entidade complexa, moldada por impulsos e condições conflitantes. (PAMUK, 2011, p. 37)

A trama de *Hamlet*, amplamente conhecida, aborda a ambição na família real e na corte dinamarquesas, e Hamlet, o príncipe que perdeu o pai em circunstâncias suspeitas, vê-se na tarefa de vingá-lo. Essa tarefa, contudo, para muito além de questões estratégicas, torna-se inviável porque nela influi a *consciência* do príncipe. O personagem, formado dentro de valores humanistas, está em contraste com os valores cavalheirescos e medievais do rei morto, ainda mais quando este surge, na figura de um fantasma, clamando por vingança. Como apontado por Lawrence Flores Pereira (2015a) em introdução à obra, esse clamor cabe em “[...] uma noção hierárquica do poder e do cosmos e o imperativo da honra” (PEREIRA, 2015a, p. 6), isto é, em que a vingança, especialmente no contexto da nobreza, era sinônimo de dever e justiça. Pertencendo a esse “[...] mundo arcaico, baseado no costume e na palavra” (p. 6), o rei era:

[...] um homem completo, sem contradições, subentendendo o homem patriarca da velha cepa [...]. As lembranças do velho Hamlet são a de um mundo extinto e doravante irrepitível, mas pelo qual todos parecem nutrir ou fingir admiração. Esse mundo é o da honra antiga. Nele, a violência é parte da prática heráldica, desde que feita dentro dos contratuais *bonds of law*. E não apenas os direitos do vingador parecem absolutos, como o próprio vingador não possui a “consciência” intrusiva atual que entrepõe entre sua ira e seu ato a cogitação, esse fenômeno ético-mental ao qual Hamlet atribui sua perda de vigor para a ação eficaz e empreendedora. (PEREIRA, 2015a, p. 17)

Como reforça Pereira (2015), “[...] Hamlet, com sua complexidade psicológica capaz de refletir sobre as estruturas éticas e morais simples, encarna o homem complexificado, ponto de

chegada da tragédia shakespeariana” (PEREIRA, 2015b, p. 18-19). Hamlet, em seu *drama individual*, é o sujeito que não consegue agir — isto é, proceder com a vingança ou levar a cabo um suicídio — porque se questiona, por exemplo, acerca das consequências de um possível pós-morte:

[...] Quem suportaria fardos,  
 Gemendo e suando numa vida de fadigas,  
 Senão porque o terror ante algo após a morte,  
 A terra ignota de cujos confins nenhum  
 Viajante retornou, nos congela a vontade  
 E nos força a aguentar os males que já temos  
 Em vez de ir pra outros que desconhecemos.  
 E assim a consciência faz todos nós covardes;  
 E assim a cor nativa da resolução  
 Ganha o tom doentio do pensamento pálido  
 E empreitadas de grande vigor e valor,  
 Com tais ponderações, suas águas ficam turvas,  
 E perdem o nome de ação. [...] (SHAKESPEARE, 2015, p. 111-112)

Retomaremos, no segundo capítulo, o medo de Hamlet do transcendental. Por ora, aproveitemos a afirmação de Pamuk (2011) que surge logo a seguir ao seu comentário sobre o Shakespeare inventor dos personagens modernos: “A compreensão dostoiévskiana da natureza humana é uma ilustração perfeita de nossas noções modernas do ser humano — esse intricado feixe de qualidades que não pode ser reduzido a nenhuma outra coisa” (PAMUK, 2011, p. 37). Interessa-nos aqui unir a autodesconfiança de Hamlet, esse personagem que *não age* porque *pensa demais*, ao século XIX — que foi o de Baudelaire, mas também foi o de Fiódor Dostoiévski (2009). Em seu romance *Notas do subsolo*, publicado em 1864, o autor traz um narrador situado na San Petersburgo da primeira metade do século XIX. Esse narrador, o *homem do subsolo*, se percebe como um homem que, por sua *consciência exagerada*, doentia, é um *homem antinatural*. O seu contrário, o *homem da natureza* ou *homem de consciência comum*, é justamente o *homem de ação*, ou seja, aquele que age conforme ideais que toma como certos, como o senso de justiça, mas que sabe se tranquilizar quando encontra um obstáculo para essa mesma ação. Esse obstáculo pode ser, física ou metaforicamente, *um muro* (DOSTOIÉVSKI, 2009). Se formos adotar a metáfora, ela pode significar, por exemplo, algum dogma religioso que o homem de ação respeite e, portanto, não ultrapasse.

No caso do *homem de consciência amplificada*, o muro é um incentivo. Esse homem, descrito também como um *homem de proveta* ou um *homem-camundongo*, é, enfim, o homem desse subsolo interno que sufoca e paralisa. Isso porque pensar exacerbadamente sobre o muro

não faz com o que o muro deixe de existir, e a consciência, além de não dar soluções definitivas, causa sofrimento desnecessário.

Portanto, o homem do subsolo diz estar “[...] firmemente convencido de que não só a consciência em alto grau é uma doença, como também o é qualquer consciência” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 15). Para ele, qualquer consciência é doentia porque nos faz pensar exaustivamente sobre nossos próprios atos passados ou futuros, percebendo-os, assim, ora fingidos, ora previsíveis, ora simplesmente inúteis. Com isso, aliás, é que ser um homem de consciência amplificada é ser, na verdade, um homem frustrado, inerte e socialmente descartável. Decorre disso, também, que esse homem não consiga ser ele mesmo, já que sempre parece estar não *agindo*, mas *atuando*; ele também não consegue ser qualquer outra coisa a não ser um *sem caráter* ou um *nada*:

Não apenas não consegui tornar-me cruel, como também não consegui me tornar nada: nem mau, nem bom, nem canalha, nem homem honrado, nem herói, nem inseto. Agora vivo no meu canto, provocando a mim mesmo com a desculpa rancorosa e inútil de que o homem inteligente não pode seriamente se tornar nada, apenas o tolo o faz. Sim, senhores, o homem do século XIX que possui inteligência tem obrigação moral de ser uma pessoa sem caráter; já um homem com caráter, um homem de ação, é de preferência um ser limitado. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 13)

A *consciência* enquanto *exagero* e *doença* leva, pois, a uma série de consequências, essas literariamente tratadas desde o Hamlet shakespeariano. Por exemplo, a autodepreciação que percebemos em vários momentos no homem do subsolo, bem como seu comportamento por vezes desprezível, já aparecia na autodescrição de Hamlet para Ofélia — seu interesse romântico antes de ele começar a *pensar demais*:

[...] Sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso, carrego mais afrontas que pensamentos para exprimi-los, invenção para dar-lhes forma e tempo pra executá-los. Que fazem tipos como eu rastejando entre a terra e o céu? Somos todos inteiros canalhas, não dê crédito a nenhum de nós. (SHAKESPEARE, 2015, p. 113)

Se o herói trágico tradicional não hesitava e tinha uma alta ideia de si, Hamlet, por sua vez, se vê como *um asno*, como no solilóquio no ato II, cena II:

Mas eu,  
Patife frouxo e moleirão, vou definhando  
Feito um zé-sonhador, apático à minha causa,  
E não sei dizer nada — não, nem por um rei,  
Cuja pessoa e vida estimada sofreram

A ruína maldita. Será que sou covarde?  
 Quem diz que sou um patife, quem me explode o crânio,  
 Arranca a minha barba, joga em minha cara,  
 Belisca meu nariz, metendo minhas fraudes  
 Goela abaixo até os pulmões? Quem? Cristo, eu teria,  
 Arre,  
 Que engolir tudo isso. [...]  
 Eu sou o próprio asno! [...] (SHAKESPEARE, 2015, p. 106-107)

Como, com esses exemplos, não saltar alguns séculos e lembrar do “Poema em linha reta” de Álvaro de Campos, heterônimo pessoano que se descreve como “[...] vil, literalmente vil” (PESSOA, 2016, p. 322)?

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,  
 Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,  
 Indesculpavelmente sujo,  
 Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,  
 Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,  
 Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das  
 etiquetas,  
 Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,  
 Que tenho sofrido enxovalhos e calado,  
 Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;  
  
 [...]  
 Arre, estou farto de semideuses!  
 Onde é que há gente no mundo?  
 (PESSOA, 2016, p. 321-322)

Como escreve Deleuze (2011), “Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto” (DELEUZE, 2011, p. 10). A leitura de *Campo de sangue*, como vimos defendendo nesta seção, pede que se preste atenção tanto ao *contexto literário português* quanto ao *contexto literário-cultural do Ocidente* para se pensar seu *contexto interno*. Assim, Álvaro de Campos, herdeiro de Hamlet (que inclusive cita<sup>12</sup> em um de seus poemas) e do homem do subsolo, é também um precursor, como demonstraremos, do homem de *Campo de sangue*. Com isso cabe, a essa altura, uma breve inserção do romance de Dulce Maria Cardoso no ciclo pessoano da Literatura Portuguesa antes de voltarmos a situá-lo no contexto mais amplo da *literatura-mundo*.

---

<sup>12</sup> De poema sem título: “Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido? / Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces, / para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?” (PESSOA, 2016, p. 238).

Tomemos 1915, ano da publicação do primeiro número da *Revista Orfeu*, como o início do Modernismo em Portugal. Os integrantes do grupo — dentre nomes hoje muito caros à Literatura Portuguesa, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros —, aproximaram-se, conforme Massaud Moisés (1998) em *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, “[...] por coincidência de propósitos, e semelhança de temperamento e informações culturais, determinaram profunda mudança no ambiente português, tornando-se divisor de águas na história do fazer poético em Portugal” (MOISÉS, 1998, p. 6).

O Orfismo, buscando estabelecer, “[...] de forma constante, a comunicação, o intercâmbio, a identificação entre os dois núcleos do processo poético, a emoção e o pensamento” (MOISÉS, 1998, p. 11), e tendo em Pessoa o símbolo dessa intelectualização poética, tentava sempre provocar o sujeito burguês e tradicional. Isso era feito a partir de polêmicas temáticas ou estruturais nos textos publicados na *Orpheu*.

#### O Orfismo tem raízes

[...] no Simbolismo e no Decadentismo, na diversificação genialmente alienada dum Gomes Leal e, de algum modo, no realismo expressionista de Cesário Verde, sem contar o niilismo desintegrante e nostálgico de Camilo Pessanha, e também no Saudosismo de Teixeira de Pascoaes. Tal vinculação evidenciava-se no título e na matéria do periódico que utilizaram como portavoza de sua proposta estética: o *Orpheu*. E iria transparecer nos “ismos” com que Fernando Pessoa reveste, em determinado momento de sua trajetória (1914-1916), as aspirações do grupo órfico: o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo. Gravitando em torno de uma só matriz, [...] tais tendências propugnavam a intelectualização do vago, do complexo e do sutil, ou seja, daquilo que em Teixeira de Pascoaes denotava uma tentativa de fixar o abstrato. E o seu reverso, a emocionalização do racional. Nessa permuta, que facultava abranger com a imaginação e o pensamento os quadrantes do real e do irreal, lançavam-se as bases que sustentariam a grande obra poética elaborada no âmbito de *Orpheu*. Sobre esse pano de fundo se esbateram outras influências ou sugestões, provindas da arte europeia de vanguarda, notadamente o Cubismo e o Futurismo. (MOISÉS, 1998, p. 10)

Em “Modernidade e ruptura”, Fernando Guimarães (1994) declara: “[...] o nosso Modernismo [Português] rodeia-se de um tom polêmico que exprime bem o seu desacordo com uma tradição que tanto marcava o que se ia escrevendo por essa altura. (GUIMARÃES, 1994, p. 9). Assim, o Modernismo Português, no contexto de uma melancólica virada de século que trouxe em seu bojo o fim da monarquia portuguesa e as desilusões quanto ao progresso positivista (com suas consequências bélicas catastróficas no Ocidente), funciona como esse *divisor de águas* na Literatura Portuguesa. Moisés (1998) explica:

Grosso modo, o evolver da poesia portuguesa ordena-se ao longo de três segmentos: antes de Camões, isto é, a Idade Média; depois de Camões, do século XVI ao XIX; e após Fernando Pessoa, ou seja, de 1915 aos nossos dias. Reportando-nos apenas às duas etapas finais, observamos que é óbvia a ressonância de Camões em poetas do século passado. Entretanto, em 1915 se processa a ruptura da hegemonia camoniana, e a instauração da hegemonia órfica, ou, mais precisamente, pessoana. Se as centúrias precedentes são camonianas por antonomásia, essa e as seguintes são pessoanas. (MOISÉS, 1998, p. 7)

Dessa forma, um romance como *Campo de sangue*, publicado pela primeira vez ao início deste século XXI e sendo, portanto, um *novíssimo* (SILVA, 2017), situa-se também no *ciclo pessoano* e toma características da poesia pessoana, como “[...] o espinho essencial de ser consciente”<sup>13</sup> (PESSOA, 2016, p. 323) —, o desamparo das grandes narrativas universais (as *grandes ilusões* de Bernardo Soares) e a postura do sujeito ante ao social.

O Orfismo erigiu a Poesia — fosse em poemas ou em prosa poética — como substituta aos espaços vazios deixados pelo cristianismo, pelos mitos e pelo otimismo no progresso social nessa *era do vazio*, como a chama Eduardo Lourenço (1994):

Derrocada das grandes religiões — sobretudo da cristã nas suas vertentes católicas ou protestantes — mas igualmente, derrocada das grandes narrativas universais, das utopias sociais de carácter soteriológico, religiões seculares que pareciam substituir com sucesso as referências de tipo transcendente dos deuses mortos. Antes que estas últimas ruíssem, começara a circular com sucesso a ideia de que o tempo deste duplo desencanto — do divino e do humano — merecia o nome de *era do vazio*. No fim do século passado [XIX] os polemistas mais ardentes de uma Igreja que tinha dificuldades em encarar com o presente, então em plena revolução tecnológica, como hoje, regozijavam-se com o que chamavam «a bancarrota da Ciência» ou do Progresso. Os ideólogos da «era do vazio», limitam-se a fazer o inventário das desilusões, a traçar a topologia de uma sociedade que segundo eles, não só faria a economia de todos os valores — éticos, ideológicos, estéticos, religiosos — mas viveria essa ausência sem angústia, sem drama, como era o caso nos tempos arcaicos de Jaspers, de Camus, de Sartre que podiam ser os de Kafka, de Pessoa ou de Beckett. (LOURENÇO, 1994, p. 185, grifo do autor)

Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa (2019) e muito próximo a Álvaro de Campos em sua filosofia, n’*O Livro do desassossego* já abordava o fim da crença nas grandes narrativas universais como fim de grandes *ilusões*. Escreve:

Sem ilusões, vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões. Vivendo de nós próprios, diminuimo-nos, porque o homem completo é o homem que se ignora. Sem fé, não temos esperança, e sem esperança não

---

<sup>13</sup> Do poema “Vilegiatura”.

temos propriamente vida. Não tendo uma ideia do futuro, também não temos uma ideia de hoje, porque o hoje, para o homem de ação, não é senão um prólogo do futuro. A energia para lutar nasceu morta connosco, porque nós nascemos sem o entusiasmo da luta. (PESSOA, 2019, p. 186)

Aqui, mais uma vez, surge a ideia de homem de ação contra esse homem que, como Hamlet, é “[...] um sujeito mais complexo que passa a refletir não apenas sobre a realidade (moral ou agencial), mas também sobre o próprio ato de reflexão e suas consequências” (PEREIRA, 2015b, p. 282). O que *trava* Hamlet, porém, é o excesso de pensamentos de cunho religioso ou moral. O que *trava* o homem do subsolo dostoievskiano é o *remoer* ou o *planejar* excessivo acerca da ação que se quer realizar. O que *trava* Álvaro de Campos são as regras e burocracias civilizatórias e o próprio corpo enquanto limite metafísico, como quando se compara aos antigos marinheiros portugueses na “Ode marítima”:

Ah! a selvageria desta selvageria! Merda  
Pra toda a vida como a nossa, que não é nada disto!  
Eu pr'aqui engenheiro, prático à força, sensível a tudo,  
Pr'aqui parado, em relação a vós, mesmo quando ando;  
Mesmo quando ajo, inerte; mesmo quando me imponho, débil;  
Estático, quebrado, dissidente covarde da vossa Glória,  
Da vossa grande dinâmica estridente, quente e sangrenta!

Arre! por não poder agir d'acordo com o meu delírio!  
Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização!  
Por andar com a *douceur des moeurs* às costas, como um fardo de rendas!  
Moços de esquina — todos nós o somos — do humanitarismo moderno!  
Estupores de tísicos, de neurastênicos, de linfáticos,  
Sem coragem para ser gente com violência e audácia,  
Com a alma como uma galinha presa por uma perna! (PESSOA, 2016, p. 195)

E o que *trava* Bernardo Soares, enfim, é a impossibilidade *do que fazer* após a destruição das narrativas que davam sustento ao mundo: “[...] nascemos sem o entusiasmo da luta” (PESSOA, 2019, p. 186). Para o semi-heterônimo, qualquer ação é despropositada e inútil:

[...] o criticismo fruste dos nossos pais, se nos legou a impossibilidade de ser cristão, não nos legou o contentamento com que a tivéssemos; se nos legou a descrença nas fórmulas morais estabelecidas, não nos legou a indiferença à moral e às regras de viver humanamente; se deixou incerto o problema político, não deixou indiferente o nosso espírito a como esse problema se resolvesse. Os nossos pais destruíram contentemente, porque viviam numa época que tinha ainda reflexos da solidez do passado. Era aquilo mesmo que eles destruíam que dava força à sociedade para que pudessem destruir sem sentir o edifício



rachar-se. Nós herdamos a destruição e os seus resultados. (PESSOA, 2019, p. 113-114)

Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, lembra que a “[...] função suprema do mito” (ECO, 1994, p. 93) sempre foi “[...] encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (p. 93). Dentro do caos, é o “[...] nada que é tudo” (PESSOA, 2014, p. 23), como escreve Pessoa (2014) no poema “Ulysses”, em *Mensagem*:

O mytho é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mytho brilhante e mudo —  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos creou.

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade,  
E a fecundal-a decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre.  
(PESSOA, 2014, p. 23)

O poema se refere ao mito, originado na literatura latina, de que o personagem homérico Ulisses (é o nome latino que inspira a lenda, não o original grego Odisseu) teria fundado Lisboa. Essa lenda ganha força no Renascimento e em textos como *Os Lusíadas*, de Camões, em que Ulisses aparece como um dos patriarcas heroicos de Portugal — dignificando, em consonância à visão da época, o valor português<sup>14</sup>. Por isso, em *Mensagem*, livro que é espécie de emulação pessoana da mais famosa epopeia portuguesa, a voz poética lembra que algo que *não tem fundação na realidade* pode muito bem, ainda assim, *sustentar uma versão dela* — no caso, a história heroica portuguesa. Por outro lado, quando o poema, logo ao início, menciona “[...] O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo” (PESSOA, 2014, p. 23), também dialoga com a crença cristã concernente à ressurreição de Cristo. O judaico-cristianismo sustenta, em grande medida, a visão de mundo do Ocidente, seja pelas religiões cristãs ou mesmo pelas filosofias que, para renegar essa visão, precisam partir dela.

---

<sup>14</sup> Para maior discussão sobre o assunto, cf. SILVA, 2021 (ensaio escrito acerca de um conto de outro livro de Dulce Maria Cardoso: “Metamorfoses: deslocamento e pertencimento em ‘Tudo são histórias de amor’”, publicado pela revista *Téssera*).

*Campo de sangue* apresenta a tradição como ruína, o que, pelo olhar do protagonista, tem no barracão antigo da catequese uma de suas representações: “[...] o barracão da catequese estava abandonado, os pecados amontoaram-se a um canto juntamente com cadeiras e mesas velhas, [...] o barracão já nem porta tinha, [...] era um lugar cheio de noite, [...] afastou-se da noite do barracão [...]” (CARDOSO, 2005, p. 129). Esse trecho, a propósito, lembra Bernardo Soares acerca das origens do Romantismo:

Quando, como uma noite de tempestade a que o dia se segue, o cristianismo passou de sobre as almas, viu-se o estrago que, invisivelmente, havia causado; a ruína, que causara, só se viu quando ele passara já. Julgaram uns que era pela sua falta que essa ruína viera; mas fora pela sua ida que a ruína se mostrara, não que se causara.

Ficou, então, neste mundo de almas, a ruína visível, a desgraça patente, sem a treva que a cobrisse do seu carinho falso. As almas viram-se tais quais eram. (PESSOA, 2019, p. 43)

A questão é: com a referida sustentação do judaico-cristianismo ao pensamento ocidental, ainda que, na esteira de Bernardo Soares, *Campo de sangue* apresente a tradição enquanto ruína, o protagonista do romance vive a ambiguidade de não ter fé, mas *pensar o mundo* a partir de lições catequéticas. A moral cristã, mesmo esvaziada para ele, ecoa em suas atitudes como os sussurros do anjo bom, para lembrarmos as figurinhas antagônicas ao ombro dos personagens de desenhos animados.

Além disso, a narrativa, recheada de trechos da *Bíblia* judaico-cristã, é estruturada de modo que remeta, o tempo todo, à queda adâmica e à busca cristã por salvação pessoal. Os capítulos como que percorrem a *cristianização dramática*, isto é, o “arquétipo da tragédia da humanidade” (COUFFIGNAL, 1997, p. 296) ou “dialética de salvação” (p. 296) que Robert Couffignal (1997) identifica ao longo da *Bíblia* e descreve no verbete “Éden”:

Conjunto fechado de uma lógica rigorosa, o conto do *Gênesis*, capítulos II e III, nem por isso deixa de reclamar um “a seguir” ou, melhor dito, um “a recuperar...”. Quem fala de “paraíso perdido” não demora a postular um “paraíso reencontrado”. Destinado a uma vida mortal, o homem aspira à imortalidade. Já o Antigo Testamento cogita de uma regeneração da humanidade que passaria por aquela de Israel; o messianismo concretiza essa esperança, transferindo-se para o Novo Testamento, em que é proclamada a salvação do primeiro Adão em virtude dos méritos de seu sucessor, o Cristo, que restitui ao homem os valores perdidos [...]. (COUFFIGNAL, 1997, p. 296)

Se o protagonista de *Campo de sangue* crê que “[...] os sentidos são tão insensatos que deve ser por isso que os homens aprenderam a fé” (CARDOSO, 2005, p. 28), a própria

insensatez de sua existência, entediada e fruto das *grandes desilusões* dos séculos XIX e XX, o leva a ver na rapariga bonita uma espécie de salvação pessoal — seu *Paraíso reencontrado*, mesmo que o desenrolar da narrativa prove o contrário. No segundo capítulo, demonstraremos melhor a maneira como isso se dá, unindo a *cristianização dramática* (COUFFIGNAL, 1997) à metáfora da queda de Adão enquanto início do tempo histórico (PAZ, 2013).

Ainda neste primeiro capítulo, é importante lembrar que a queda mítica do Paraíso também vem ao caso quando se alude ao livre-arbítrio: as escolhas e as consequências dos atos dos homens, dentre estas a corrupção física e moral, seja no contexto religioso ou secular. Retornando ao *Notas do subsolo*, por exemplo: se uma crença comum no século XIX era a do progresso social utópico, espécie de correspondente terreno e temporal do Paraíso cristão, o narrador, adiantando as desilusões de Bernardo Soares e o sensacionismo<sup>15</sup> de Álvaro de Campos, afirma: “A civilização desenvolve no homem apenas uma diversidade de sensações... e nada mais. E graças ao desenvolvimento dessas sensações, é bem possível que o homem acabe por descobrir no derramamento de sangue um certo prazer” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 33). Há aqui uma crítica a essa ideia, então em voga, de que a civilização abrandaria o ser humano ao lhe conceder as maiores vantagens pessoais que poderia almejar: “[...] o bem-estar, a riqueza, a liberdade, a tranquilidade, e assim por diante” (p. 31) — aspirações burguesas, em suma. Refutando esse ponto de vista, o narrador propõe um exercício imaginativo acerca de uma sociedade futura na qual tudo seria milimetricamente calculado. Para ele, essa sociedade, mesmo que tivesse conseguido nos domesticar ao máximo, concedendo-nos todas as vantagens pessoais e mantendo-nos satisfeitos como bichos, não poderia evitar que nos subsistisse a *essência humana*, ou seja, aquilo que defende como a maior vantagem pessoal de todas: a vontade livre. Conforme aponta:

---

<sup>15</sup> Assim como o Paulismo e o Interseccionismo, o Sensacionismo foi idealizado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Essa corrente literária, como a descreve Paula Cristina Costa (2010), “[...] era, simultaneamente, nacionalista e cosmopolita, neo-simbolista e acolhedora dos *ismos* de vanguarda. Tendo como princípio fundamental *sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos*, o Sensacionismo foi para Pessoa a *arte da soma-síntese* [...]” (COSTA, 2010, p. 786, grifos da autora). Assim, o Sensacionismo é uma “[...] fusão da diversidade de diferentes modos de sentir” (p. 788). Ainda que o maior representante do Sensacionismo pessoano seja o heterônimo Álvaro de Campos — que, por sua vez, tem em Alberto Caeiro um mestre —, Bernardo Soares, de certa forma, parece situar bem o Sensacionismo dentre sua *época de grandes desilusões*: “Neste crepúsculo das disciplinas, em que as crenças morrem e os cultos se cobrem de pó, as nossas sensações são a única realidade que nos resta. O único escrúpulo que preocupe, a única ciência que satisfaça são os da sensação” (PESSOA, 2019, p. 328). Para o semi-heterônimo, os sonhos permitiriam essas sensações e a noção de presente: “[...] sobretudo nos nossos sonhos, sensações inúteis apenas, que encontramos um presente, que não lembra nem o passado nem o futuro, sorrimos à nossa vida interior e desinteressamo-nos com uma sonolência ativa da realidade quantitativa das coisas” (p. 328).

[...] o que se pode esperar do homem, sendo ele um ser dotado de características tão estranhas? Pois bem, cubram-no de todos os bens que há na Terra, mergulhem-no de cabeça na felicidade mais completa, de modo que somente borbulhas subam à superfície; deem-lhe tal bem-estar econômico, de modo que não lhe reste nada mais a fazer, além de dormir, comer pães de mel e tratar de garantir a continuação da história universal — pois os senhores verão que, mesmo assim, ele, o homem, por pura ingratidão, por galhofa, há de fazer besteira. Porá em risco até os pães de mel e desejará intencionalmente o absurdo mais prejudicial, a coisa, do ponto de vista econômico, mais sem pé nem cabeça, unicamente para adicionar a toda essa sensatez positiva seu elemento fantástico prejudicial. Ele desejará conservar consigo precisamente seus sonhos fantásticos, sua estupidez mais torpe, com a finalidade de afirmar para si mesmo (como se isso fosse mesmo absolutamente imprescindível) que os homens continuam a ser homens, e não teclas de piano [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 41)

Não se pode esperar que a civilização faça com que o homem, miticamente insubmisso desde a queda do Paraíso, evolua para melhor e, então, *sossegue*. Em outras palavras: a evolução material não traria outro Paraíso na terra. Falando das barbáries que o homem civilizado pode praticar, o narrador do subsolo dostoiévskiano prevê as catástrofes bélicas que ocorreriam um século depois, frutos da ideologia do progresso. E falando, em outro momento, da *pura ingratidão* humana, miticamente derivada de Adão e Eva, podemos retomar a maldade enquanto “elemento fantástico prejudicial” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 41) e *traço humano* escancarado nos anti-heróis da Literatura Moderna. O perverso narrador do conto “O gato”, de Edgar Allan Poe (2012a) — romântico decadentista muito admirado por Baudelaire —, tem a mesma linha de raciocínio do homem do subsolo:

[...] não tenho tanta convicção sobre a existência de minha alma quanto tenho de que a perversidade é um dos impulsos primitivos do coração humano — uma das indivisíveis e primordiais faculdades, ou sentimentos, que orientam o caráter do Homem. Quem nunca se pegou, uma centena de vezes, cometendo algum ato vil ou tolo sem nenhum outro motivo além de saber que *não* deveria? Não mostramos uma perpétua inclinação, malgrado todo o nosso bom-senso, a violar essa coisa que chamamos *Lei*, meramente porque a compreendemos como tal? (POE, 2012a, p. 83-84, grifo do autor)

Em *Campo de sangue*, Dulce Maria Cardoso (2005), ao início do capítulo sobre o aniversário da mãe do protagonista — em que se aborda, com riqueza de detalhes em um longo fluxo de consciência, a parte *má* desse protagonista — insere um trecho do *Gênesis* 6,5:

O Senhor reconheceu que a maldade dos homens era grande na terra, que todos os seus pensamentos e desejos tendiam sempre e unicamente para o mal  
(CARDOSO, 2005, p. 90)

Nessa cena do livro, o protagonista, passando o dia em atenções à mãe, está fingindo ser o filho que ele imagina que ela gostaria de ter, seguindo sua tendência de atuar para todos que conhece. Durante o episódio, ele tem uma espécie de pensamento intrusivo persistente: deixar a mãe morrer, entregue a um vazamento de gás cujo cheiro começava a se fazer notar na casa. Sob certo viés, poderíamos até lembrar, aqui, a declaração de Meursault a seu advogado em *O estrangeiro*: “É claro que amava mamãe, mas isso não queria dizer nada. Todos os seres normais tinham em certas ocasiões desejado, mais ou menos, a morte das pessoas que amavam” (CAMUS, 2021, p. 64).

*O estrangeiro*, livro de Albert Camus (2021) publicado pela primeira vez na França em 1942, traz um narrador-protagonista amoral, sem ambições, sem fé, com sentimentos indiferentistas e que, em grande medida, se assemelha ao protagonista de *Campo de sangue*. Ambos são personagens de consciências problemáticas: uma consciência esvaziada no caso de Meursault, uma consciência infantil no caso do protagonista de *Campo de sangue*. Portanto, ainda que com frequência estejam, como outros personagens discutidos aqui, altamente conscientes do entorno e das próprias ações, eles já não têm uma consciência moralista, hesitante ou madura enquanto *trava* para seus atos. Eles não têm certa, em si, a diferenciação culturalmente aceita entre *bem e mal*. Meursault, que alega não entender o que é um pecado, é chamado a se defender de atos que ele considera naturais dentro de uma sequência: o assassinato de um árabe. O protagonista de *Campo de sangue* sabe os pecados de cor e busca na rapariga bonita sua salvação, mas também comete um assassinato brutal em que ninguém vê nenhuma motivação. Nenhum dos dois é realmente perseguido por uma culpa cristã: o protagonista de *Campo de sangue*, ainda que peça desculpas por tudo, ainda mais em sua fase paradisíaca, faz isso apenas por hábito. Eva lhe diz: “Desculpa, desculpa, pensas que não percebo que pedes desculpa como poderias dizer outra coisa qualquer. Passas a vida a pedir desculpa. É o mais fácil” (CARDOSO, 2005, p. 23). Meursault, por seu turno, narra: “Não me arrependia muito do meu ato. [...] nunca conseguira arrepender-me verdadeiramente de nada. Estava sempre dominado pelo que ia acontecer, por hoje ou por amanhã” (CAMUS, 2021, p. 93). Ou confessa para o juiz que o acusa: “[...] mais do que verdadeiro arrependimento, sentia um certo tédio” (p. 69).

É interessante notar: no mesmo capítulo em que o narrador de *Campo de sangue* pensa em deixar a mãe entregue à morte, ele relembra, em detalhes, a ocasião do falecimento de seu pai, na infância. Esse pai não lhe fora uma figura presente, de modo que ele nem sentiu o baque da notícia da sua morte nem a dor de sua perda. Para os demais, porém, isso era sinônimo de insensibilidade. A professora de matemática o repreende com severidade quando ele, durante a

aula da manhã, da mesma forma como diria qualquer coisa, afirma a ela que não iria à aula pela tarde e no dia seguinte porque precisava comparecer ao velório do pai. A professora acredita que ele está mentindo. Como ele insiste no assunto, os outros alunos, pensando que ele está simplesmente desafiando a professora, passam a vê-lo como o herói da sala. Mas a popularidade inédita entre os colegas dura pouco: quando eles descobrem que o pai, de fato, morrerá, desprezam-no como nunca e passam a tratá-lo como um monstro.

Meursault também é visto como monstruoso — um *anticristo*, que é como o juiz o descreve; “Nunca vi uma alma tão empedernida quanto a sua” (CAMUS, 2021, p. 68), diz também. Antes do crime, nas páginas iniciais do livro, é com a mesma naturalidade do protagonista de *Campo de sangue* que Meursault conta a Marie que a mãe morrerá:

Depois de nos vestirmos, ficou muito surpresa de me ver com uma gravata preta, e perguntou-me se estava de luto. Disse-lhe que mamãe tinha morrido. Como quisesse saber há quanto tempo, respondi:

— Morreu ontem.

Hesitou um pouco, mas não fez nenhum comentário. Tive vontade de dizer-lhe que a culpa não era minha, mas detive-me porque me pareceu já ter dito a mesma coisa ao meu patrão. Isto nada queria dizer. De qualquer modo, a gente sempre se sente um pouco culpado. (CAMUS, 2021, p. 26)

O personagem é julgado pelo assassinato do árabe, mas também o julgam, a todo momento, por não ter chorado no velório da mãe. A questão é: para Meursault, não se trata de haver ou não sentimentos: tudo *tanto faz* porque, no fim das contas, tudo é sempre igual. É indiferente que ele se torne ou não amigo de Raymond, que este se vingue ou não da amante. Tanto faz trabalhar em Paris, como proposto pelo chefe, ou em Argel: “[O chefe] Perguntou-me [...] se eu não estava interessado em uma mudança de vida. Respondi que nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas se equivaliam, e que a minha aqui não me desagradava em absoluto” (CAMUS, 2021, p. 45-46). É indiferente que ele ame ou não Marie, moça com a qual começou uma espécie de relacionamento um dia depois de ter enterrado a mãe: “Marie [...] perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava” (p. 46). É válido notar que também Marie é assim. Ela “Perguntou então a si própria se me amava, mas eu nada podia saber sobre isso. Depois de outro instante de silêncio murmurou que eu era uma pessoa estranha, que me amava certamente por isso mesmo, mas que talvez um dia, pelos mesmos motivos, eu a decepcionaria. [...]” (p. 46). Isso remete a Eva, de *Campo de sangue*, que anuncia amar o

protagonista porque ele seria um homem diferente de todos os outros ao ser incapaz de amar — e Eva se decepciona tal como a previsão de Marie, acerca de si mesma, n’*O estrangeiro*. Afinal, ao contrário do que Eva diz, sabemos que foi quando o protagonista “[...] se tornou um homem igual aos outros” (CARDOSO, 2005, p. 254) — no caso, violento e autoritário — que ela “[...] esteve perto de o amar” (p. 254).

Mas tanto o amor de Marie quanto o de Eva (com exceção desse breve momento no enredo) são amores fingidos. Marie mal conhecia Meursault. Eva precisava sentir-se desejada e de que dependessem dela, e precisava do protagonista para fingir que o amava:

Eva nunca desejou que ele fosse feliz nem nunca lhe mentiu a esse respeito. Precisava dele, como o conhecia, para poder fingir que o amava. Não corria riscos nesse fingimento porque ele era a pessoa certa, um caso tão perdido como ela, a única coisa que realmente a magoou foi ter perdido o recipiente de seu amor tão bem fingido que parecia verdadeiro. Se alguém a julgasse pela forma como o utilizou, Eva alegaria sempre a sua inocência porque não era culpada de não ser capaz de outra forma de amar. (CARDOSO, 2005, p. 249)

Eva também não ama o atual marido: “Não amava o marido que felizmente era um homem prático que dispensava sentimentos supérfluos”<sup>16</sup> (CARDOSO, 2005, p. 249).

Em suma, os personagens insípidos desses romances agem pela conveniência e atuam em papéis sociais. No microcosmo de *Campo de sangue*, o protagonista é o caso mais extremo de indiferença, mas, curiosamente, ele é o que mais se esforça para fingir, para *tentar agradar*. A própria mãe dele, por seu turno, nem com isso se importa; essa personagem vive para esperar a morte: “Há muito tempo que a única coisa que a mãe quer é repetir todos os dias os mesmos gestos até ao dia em que já não precise de os fazer” (CARDOSO, 2005, p. 181). A mãe, sem nenhum indício de amor maternal, sentirá apenas, após o crime do filho, *vergonha* — e nem isso demonstrará. A figura da mãe é a sombra que se desloca com passos silenciosos pelo corredor da clínica em que tem que depor sobre o assassinato; é a figura encarquilhada que vive a desfiar terços e sibilar rezas; é, em *Campo de sangue*, a resistência da tradição. Ela e o filho “Portavam-se como estranhos” (p. 90), como se percebe no trecho a seguir que poderia, perfeitamente, ter sido narrado por Meursault:

---

<sup>16</sup> Faz-se interessante uma breve observação: o atual marido de Eva era um “homem prático” (CARDOSO, 2005, p. 249), ou seja, *um homem de ação*, ao contrário do protagonista. Este, porém, ainda que herdeiro da consciência hamletiana ou da consciência amplificada do homem do subsolo, está mais para uma consciência ora inocente (no sentido de *infantil*, imatura) ou adâmica (antes do *fruto do conhecimento do bem e do mal*), ora indiferentista como a de Meursault, como discutimos nesta mesma página (parágrafo acima) e ao longo da dissertação.

Viam-se duas ou três vezes por ano em dias previamente marcados como este. A mãe tinha feito anos na terça-feira mas convidou-o para almoçar no sábado seguinte porque lhe dava mais jeito, isto se ele quisesse porque também se podiam ver noutro dia, não faria qualquer diferença, os dias são todos iguais, ele aceitou de imediato o sábado e desligou o telefone. Nem se despediram. (CARDOSO, 2005, p. 90)

O mundo, tanto para o protagonista de *Campo de sangue* quanto para Meursault, já é o mundo sem ilusões — e eles não se desperdiçam, *a la* Bernardo Soares, refletindo sobre isso. As pessoas morrem. Um verão se sucede ao outro. Os hábitos são sempre os mesmos. Observa-se a rua, observa-se o movimento, fumam-se uns tantos cigarros. Há falas banais e decisões banais a serem tomadas. Nada excita demais, nada é chocante o suficiente. Mata-se por acaso, *porque estava muito calor*. Meursault, sem saber como se justificar, afirma que cometera o assassinato “[...] por causa do sol” (CAMUS, 2021, p. 95). Em *Campo de sangue*, há uma espécie de intertexto com *O estrangeiro*: “[...] com o calor há sempre quem mate por razões alheias à vontade” (CARDOSO, 2005, p. 27). No fim, tudo é uma questão de sanar o tédio: “Pensei que passara mais um domingo, que mamãe já estava enterrada, que ia retomar o trabalho e que, afinal, nada mudaria” (CAMUS, 2021, p. 29).

Os personagens, heterônimos e semi-heterônimos que, nesta seção, consideramos precursores do protagonista de *Campo de sangue* — Hamlet, o homem do subsolo, Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Meursault —, poderiam, todos, caber no trecho de Bernardo Soares: “A minha vida é uma febre perpétua, uma sede sempre renovada. A vida real apoquentame como um dia de calor. Há uma certa baixeza no modo como apoquentame” (PESSOA, 2019, p. 328). Outras semelhanças serão apontadas ao longo desta dissertação.

## 2 ENTRE CÉU E INFERNO

*[...] jazo a minha vida, consciente espectro de um paraíso em que nunca estive, cadáver-nado das minhas esperanças por haver.*

(Fernando Pessoa)<sup>17</sup>

Em nossa teorização do sujeito contemporâneo, interessou-nos partir pelo mesmo caminho que Octavio Paz (2013) em *Os filhos do barro*, caracterizando os arquétipos temporais,

---

<sup>17</sup> (2019, p. 154). Sob a semi-heteronímia de Bernardo Soares, no *Livro do desassossego*.



porque a representação desse sujeito em *Campo de sangue* se dá, em grande medida, por uma ideia de queda do Paraíso. Se “A queda de Adão significa a ruptura do presente eterno paradisíaco” (PAZ, 2013, p. 26), uma vez que “[...] o começo da sucessão é o começo da cisão” (p. 26), também no romance de Dulce Maria Cardoso a vida do protagonista parece se dividir entre um antes e um depois dessa queda, aliás anunciada no já mencionado trecho:

Tirou um cigarro e fumou-o rapidamente com a consciência de que não se pode ficar para sempre no paraíso, nada se mantém no paraíso, o sol daqui a pouco estaria do outro lado do mundo e a lua que já tinha aparecido no mesmo céu faria a noite, se andasse com o sol... mas homem algum poderá acompanhar o sol, homem algum poderá permanecer no paraíso. (CARDOSO, 2005, p. 30)

As constantes menções a “Paraíso”, “Purgatório”, “Inferno” etc., além de marcarem um embate entre a tradição cristã e a contemporaneidade, acentuam a diferença de como o tempo é percebido pelo protagonista antes e depois de ele se apaixonar pela “rapariga bonita”.

A primeira vez em que viu uma mulher que se encaixaria nessa descrição-referência foi na esplanada da praia, enquanto conversava com a ex-mulher, Eva. Percebe-se: Eva, aqui, única personagem nomeada ao longo do enredo, já é uma ligação explícita à Eva bíblica. No *Gênesis*, uma mulher foi dada a Adão como companhia para viver no Paraíso, tendo sido retirada da costela dele: “[...] ela se chamará mulher, porque foi tomada do homem<sup>18</sup>” (BÍBLIA, 2006, p. 50). O casal tem a orientação divina de não comer da árvore que estava no meio do Éden: “Podes comer do fruto de todas as árvores do jardim; mas não comas do fruto da árvore da ciência do bem e do mal; porque no dia em que dele comeres, morrerás indubitavelmente” (p. 50). A mulher, enganada pela Serpente, não só acaba comendo do fruto proibido como, também, o oferece ao homem. É depois que — como um de seus castigos — ambos são expulsos do Paraíso que Adão nomeia a mulher de *Eva*: “Adão pôs à sua mulher o nome de Eva, porque ela era a mãe de todos os viventes<sup>19</sup>” (p. 51). É a partir de Eva, portanto, que as pessoas, tomando ciência do bem e do mal, tomam ciência da vida e da morte; tornam-se *viventes*.

A Eva de Dulce Cardoso sustentou o protagonista durante o casamento e continuou a fazê-lo após o divórcio, mantendo-o financeiramente dependente dela. É uma Eva que já se estabeleceu como insubmissa, e que, fumando em um local em que isso era proibido, declara que “[...] as ordens são feitas porque há sempre alguém disposto a desobedecer” (CARDOSO,

---

<sup>18</sup> Conforme a nota de rodapé dessa edição da *Bíblia*: “*Mulher*: em hebraico *Ichá*, derivado da palavra *Ich*, *homem*” (BÍBLIA, 2006, p. 50).

<sup>19</sup> “*Eva*: em hebraico *Hava* significa *vida*” (BÍBLIA, 2006, p. 51).

2005, p. 36). É uma Eva que, à despeito do Paraíso, acredita que “[...] nada nesta vida existe sem defeito” (p. 74).

Por outro lado, se, como apontou Paz (2013), antes da queda de Adão haveria unidade temporal, ou seja, um tempo sem diferenciações entre “ontem”, “hoje” e “amanhã”, a Eva de *Campo de sangue* parece se manter com essa percepção. Essa Eva não aceita a mudança inerente ao tempo histórico. Para ela, o tempo não mudaria nada, e teria como única função ser gasto. Quanto a essa crença na não-mudança, irritada, por exemplo, com um comentário do ex-marido que, ainda nessa cena da esplanada, teria sugerido que ela estava diferente, Eva rebate: “Ninguém muda. [...]. Nin-guém-mu-da, ouviste? Nin-guém. [...] Somos os mesmos, somos sempre os mesmos” (CARDOSO, 2005, p. 21). O ex-marido, consigo, continua pensando o contrário: “[...] até o cheiro dela tinha mudado, dantes cheirava a uma coisa parecida com relva acabada de aparar tão diferente dos perfumes doces que agora usava, todos mudamos” (p. 24). Se a referência à “relva aparada” lembra o imaginário paradisíaco relacionado ao Jardim e lembra, também, a época em que Eva e o protagonista eram casados, o aroma adocicado é aquele que se cola à pele de uma Eva que ascendeu socialmente após o segundo casamento. A personagem continua, porém, presa a uma certa ordem de fatos que lhe é confortável, e que mantém a presença do ex-marido. Ela não aceita algo que se distancie dessa ordem e acentue a mudança, ao menos não para além dos perfumes, roupas e carro caros que exhibe. Eva, em outro exemplo disso, obriga a empregada a andar uniformizada porque uma troca diária de vestimentas acentuaria a diferença entre os dias, e acaba admitindo para o ex-marido, em dado momento, que só viajava pelo prazer do regresso — como em um tempo cíclico, repetitivo, ritual.

Enquanto não tem o ideal da rapariga bonita como interesse romântico em sua vida, o protagonista também se adequa a essa ordem de fatos que é conveniente para ele e para Eva. Sem nenhum emprego e sem objetivos pessoais, sustentado pela ex-mulher e sem vexame algum pelo dinheiro vir indiretamente do novo marido desta, vive apenas por viver. “O relógio era um objecto tão inútil no pulso dele, tinha o tempo que quisesse, a única coisa que fazia era decidir onde gastar o tempo” (CARDOSO, 2005, p. 25). Nessa fase do livro e, pelo que deduzimos, durante todo o tempo anterior a ela, o protagonista também via os dias como sendo todos iguais. Mesmo o divórcio lhe ocorrera com alguma indiferença. A união com Eva, por sua vez, se representara alguma mudança drástica para alguém, fora mais para a mãe desse homem, que nunca aceitou que ele tivesse ido dormir na casa de Eva quando estes ainda não eram casados. Isso aconteceu durante um episódio que é lembrado com frequência no livro: a noite do corte geral de eletricidade, em que uma tempestade fizera com que Eva, temendo

dormir sozinha, convidasse o protagonista para lhe fazer companhia. Um dos momentos em que essa noite é lembrada se mistura, aliás, tanto às impressões deste acerca daquela data quanto à sua certeza de que Eva tinha mudado:

[...] Eva disse, vou-te amar sempre, sempre, o corpo dela cheirava a relva acabada de cortar, o cortinado sombreava-lhe o ventre de flores, os olhos da mãe agourentos, os de Eva tão brilhantes no escuro, mudámos Eva, tu não queres ouvir dizer que mudámos mas já não somos os dessa noite, nunca mais os seremos, Eva recolheu-o no seu corpo, a tempestade foi-se afastando, as lanternas dos vizinhos apagaram-se, o céu parou de verter água, o perigo tinha passado, esqueceu-se dos olhos da mãe e acordou num dia de sol abraçado a Eva. (CARDOSO, 2005, p. 123-124)

Com o tempo, a mãe do protagonista para mesmo de se referir a Eva pelo nome, como se este estivesse ligado a algo amaldiçoado. “A mãe tem a certeza que a ex-mulher o fez [ao filho] pecador” (CARDOSO, 2005, p. 191); a mãe, maior representante, no romance, da religiosidade judaico-cristã, a culpa por isso.

Tal como essa associação de Eva ao pecado original, várias são as referências ao Paraíso, seja na cena da esplanada, seja nas descrições das lembranças do tempo em que o protagonista e a ex-esposa viveram juntos. Vale, porém, destacar dois pontos. O primeiro é: se a cena da esplanada tem, para o protagonista, um cenário paradisíaco, sendo este descrito em um viés positivo (Paraíso = “belo”, “agradável”), o casamento com Eva não parece ter significado para ele algo em especial. É dito várias vezes que o protagonista se atraía pela boca de Eva, descrita como muito vermelha — comparada a uma romã, o que acaba nos lembrando o fruto bíblico e reforçando a ideia de sedução e pecado. Porém, para além dessa atração constante pelos lábios de Eva, o casamento foi cheio de problemas: enquanto a mulher trabalhava em dois empregos para sustentar a casa, o protagonista, desempregado, nem lavava a louça que sujava. Em dada cena, ele descreve mesmo se sentir *incomodado* com a presença de Eva.

O segundo ponto a ser destacado é: o fato de, tantas vezes no livro, os dias serem descritos como “sendo iguais” não é uma referência apenas a um tempo cíclico, mítico e paradisíaco, anterior à história. Na maior parte das vezes, a ideia de “dias iguais” é associada a tédio — da mesma forma como esse estado vinha sendo descrito desde o início do século XX, em sua faceta rotineira e conformada. Álvaro de Campos, “[...] tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio”<sup>20</sup> (PESSOA, 2016, p. 207), em “Insônia” escreve: “Ó madrugada, tardas tanto... Vem... / Vem, inutilmente, / Trazer-me outro dia igual a este, a ser seguido por

---

<sup>20</sup> Em “Saudação a Walt Whitman”.

outra noite igual a esta...” (p. 261). Em “Reticências”, registra: “E amanhã ficar na mesma coisa que antes de ontem — um antes de ontem que é sempre...” (p. 263). Para também recordarmos outra poeta frequentemente associada ao Modernismo Português — ainda que nunca tenha sido devida e justamente reconhecida pela geração da *Orpheu* —, Florbela Espanca escreve em “Tédio”, no *Livro de mágoas*: “E é tudo sempre o mesmo, eternamente... / O mesmo lago plácido, dormente... / E os dias, sempre os mesmos, a correr...” (ESPANCA, 2015, p. 43).

Os personagens de *Campo de sangue*, entediados, não têm mais o apoio da tradição dando-lhes sentido ao cotidiano, mas também não têm projetos pessoais nem coletivos que os impulsionem para a frente. Falta-lhes qualquer esperança no futuro, mesmo esperanças simples como melhorar de vida. Em dada cena, quando o protagonista avalia as pessoas que continuaram a viver no bairro pobre em que morara na infância, pensa:

[...] os novos rapazes do muro já não tinham todos o mesmo sonho, já não sonhavam em sair do bairro, dispersavam-se em carros e outros luxos, tinham sido treinados para ali viverem, animais treinados de que não se conheciam os sonhos, isto se os animais sonham, muitos adoeceriam e morreriam antes de serem adultos, apesar de todos se julgarem adultos, outros seriam presos, sobrariam poucos, o bairro tornara-se um sítio perigoso, os pais dos novos rapazes também já tinham deixado de sonhar, entregaram-se à vida como era. (CARDOSO, 2005, p. 120-121)

Isso nos lembra o que, em 1933, Walter Benjamin (1994a) já notava no ensaio “Experiência e pobreza”:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados — e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso.” Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. (BENJAMIN, 1994a, p. 118-119)

Lembremo-nos de que, como tantos autores (cf. BENJAMIN, 1994a, 1994b, 1994c; FROMM, 2015; LE GOFF, 2013; PAZ, 2013) que situam ao longo do século XX esse sentimento de desesperança, o semi-heterônimo Bernardo Soares já o coloca como característica do homem do início do século XX:

Nasci num tempo em que a maioria dos jovens tinha perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a tinham tido — sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria desses jovens escolheu a Humanidade para sucedâneo de Deus. Pertenço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem veem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. Por isso nem abandonei Deus tão amplamente como eles, nem aceitei nunca a Humanidade. Considerarei que Deus, sendo improvável, poderia ser, podendo pois dever ser adorado; mas que a Humanidade, sendo uma mera ideia biológica, e não significando mais que a espécie animal humana, não era mais digna de adoração do que qualquer outra espécie animal. Este culto da Humanidade, com os seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma revivescência dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeças de animais. (PESSOA, 2019, p. 15)

Também para Bernardo Soares a vida é “[...] esta inutilidade trabalhosa de todos os dias iguais” (PESSOA, 2019, p. 120). Há uma diferença, porém, entre ele e os personagens de *Campo de sangue*. Para o semi-heterônimo, se a vida não tem sentido nem na busca pelo Paraíso no pós-vida nem na busca utópica dos modernos adeptos ao progresso social, ela tem, ao menos, um sentido no cultivo de um ideal estético, na “sensação sem propósito” (p. 15) provocada pela literatura não engajada. A escrita, para Bernardo Soares, não quer convencer ninguém a nada, mas apenas fornecer um prazer subjetivo. Isso *se* o texto for lido por alguém, não sendo necessário que seja. Já há prazer em somente escrevê-lo. A escrita, para Bernardo Soares, é uma espécie de distração que condensa, em si, o sentido que ele vê em tudo. As próprias lembranças só o emocionam quando estetizadas, como ocorre em sua “[...] autobiografia sem factos” (p. 21) resultante no *Livro do desassossego*.

Outra diferença crucial é que, ainda que Bernardo Soares se veja órfão das narrativas mítico-religiosas do passado e desiludido de qualquer noção de futuro melhor, ele, não vendo apenas a multidão a que pertence mas “[...] também os grandes espaços que há ao lado” (PESSOA, 2019, p. 15), consegue situar seu tempo entre outros tempos, ver as influências do passado no presente. Isso faz dele o *verdadeiro contemporâneo* de Agamben (2009). Assim, mesmo que afirme: “Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já o não tenho. [...] Não tenho esperanças nem saudades” (PESSOA, 2019, p. 73), consegue analisar as raízes da sua situação. Vê na sua geração, que considera pós-cristã, a falta de apoio da tradição e a incapacidade ao progresso, e afirma: “Nós herdamos a destruição e seus resultados” (p. 114). O tédio surge como uma das consequências disso, já que os crentes em Deus, ou deuses, não teriam tédio:

O tédio... Quem tem Deuses nunca tem tédio. O tédio é a falta de uma mitologia. A quem não tem crenças, até a dúvida é impossível, até o ceticismo não tem força para desconfiar. Sim, o tédio é isso: a perda, pela alma, da sua capacidade de se iludir, a falta, no pensamento, da escada inexistente por onde ele sobe sólido à verdade. (PESSOA, 2019, p. 165)

A acédia mencionada por Lars Svendsen (2006) pode contradizer essa afirmação, visto que ela teria nascido em meios religiosos. Ademais:

Disse Kierkegaard: “Os deuses estavam entediados; por isso criaram o homem. Adão ficou entediado por estar só; por isso Eva foi criada. Desde então, o tédio penetrou no mundo e cresceu em proporção exata ao crescimento da população.” A ideia de Nietzsche era de que Deus sentira-se entediado no sétimo dia da Criação; segundo ele, até os deuses lutavam em vão contra o tédio. De minha parte, posso assegurar que Adão não se sentiu entediado. O tédio é um fenômeno muito mais recente. Nesse caso, a questão de por que Adão e Eva resolveram provar da árvore do conhecimento continua sem solução. No Paraíso, o tédio não teria tido lugar, pois o espaço estava preenchido por Deus, cuja presença era tal que tornava supérflua qualquer necessidade de busca por sentido. Ainda assim, Henry David Thoreau corroborou a ideia de Kierkegaard (“Sem dúvida, a forma de tédio e lassidão que se imagina ter esgotado toda a felicidade e a variedade da vida é tão antiga quanto Adão.”) e Alberto Moravia afirmou que Adão e Eva estavam entediados, ao passo que Kant declarou que Adão e Eva *teriam* se entediado se tivessem permanecido no Paraíso. Para Robert Nisbet, Deus banuiu Adão e Eva do Paraíso para salvá-los do tédio que, com o tempo, os afligiria. (SVENDSEN, 2006, p. 21, grifo do autor)

O posicionamento de Svendsen (2006) se deve à sua defesa de que o tédio tal como o conhecemos hoje, isto é, em sua forma existencial, seja um fenômeno relativamente recente, ainda que aceite que o tédio situacional deva ter existido desde sempre. No livro de Dulce Cardoso (2005), o protagonista já seria uma pessoa entediada quando estava em sua fase paradisíaca ao lado de Eva. Aliás, fora durante as tardes que ficava sozinho em casa que aprendera, por exemplo, a fingir uma identidade diferente para cada interlocutora ou interlocutor.

Para os personagens de *Campo de sangue*, especialmente para os mais novos, a vida é um grande sem-sentido. Na cena referente ao momento que, adiante, identificaremos ao Inferno, quando o protagonista relembra que uma catequista se suicidara ao se jogar do alto do prédio do bairro em que morara na infância, ele diz: “[...] se a catequista tivesse deixado um bilhete nos sapatos que ensinasse o que fazer com a vida, se a catequista tivesse deixado o bilhete teria salvo muitas almas e talvez a sua também” (CARDOSO, 2005, p. 136). A vida, para os personagens de *Campo de sangue*, não se difere muito da dos peixes que, em outra cena, Eva observa no aquário da mansão em que mora com o atual marido:

Os peixes do aquário amontoaram-se junto à comida, o tempo também era importante para eles se bem que não soubessem o que era o tempo, sabiam apenas que se não fossem suficientemente rápidos não comiam, a vida dos peixes devia ser triste porque desconheciam tudo o que não era essencial. (CARDOSO, 2005, p. 251)

A diferença em relação aos peixes seria o luxo do tempo a ser gasto apenas por gastar, e isso remete ao sentimento *muito humano*, podemos dizer, do tédio. Svendsen (2006) defende que, ainda que ao retirar de nós o significado pessoal esse estado nos desumanize em alguma medida, atribuí-lo aos animais não-humanos seria o erro de atribuir características humanas a eles, isto é, atribuir-lhes *subjetividade*, consciência de si no mundo. O que os outros animais poderiam sentir seria, na verdade, alguma variação de apatia. Dulce Maria Cardoso (2021) parece coadunar com essa ideia, uma vez que um dos capítulos do romance *O chão dos pardais* é nomeado com uma citação de Goethe: “Se os macacos chegassem a experimentar o tédio, poderiam tornar-se gente” (GOETHE apud CARDOSO, 2021, p. 151).

Lars Svendsen (2006) aponta que:

[...] muitos de nós nos tornamos, pouco a pouco, incrivelmente competentes em nos livrarmos do tempo. [...] Muito paradoxalmente, esse tempo repleto parece muitas vezes assustadoramente vazio quando visto em retrospecto. O tédio está associado a uma maneira de *passar o tempo*, em que o tempo, em vez de ser um horizonte para oportunidades, é algo que precisa ser consumido. (SVENDSEN, 2006, p. 24, grifo do autor)

A afirmação lembra uma conversa entre os personagens modernistas Ricardo e Lúcio no livro *A confissão de Lúcio*, do também modernista (e órfico) Mário de Sá-Carneiro (1995), em que aquele diz:

Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem — pois, ao medi-los, encontro-os tão mesquinhos, tão de pacotilha... Quer saber? Outrora, à noite, no meu leito, antes de dormir, eu punha-me a divagar. E era feliz por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer. Acastelei os maiores... eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos — e é impossível achar outros... Depois, não me saciam apenas às coisas que possuo — aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos, são sempre as mesmas. De resto, se às vezes posso sofrer por não possuir certas coisas que ainda não conheço inteiramente, a verdade é que, descendo-me melhor, logo averiguo isto: Meu Deus, se as tivera, ainda maior seria a minha dor, o meu tédio. De forma que *gastar tempo* é hoje o único fim da minha existência deserta. Se viajo, se escrevo — se vivo, numa palavra, creia-me: é só para consumir instantes. Mas dentro em pouco — já o pressinto — isto mesmo me saciará. E que fazer

então? Não sei... não sei... Ah! que amargura infinita... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 40-41, grifo do autor)

Sobre essa falta de horizonte, podemos recorrer também à mesma frase a que recorre Bernardo Soares: “[...] navegar é preciso, viver não é preciso”<sup>21</sup> (PESSOA, 2019, p. 186):

Ficámos, pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objeto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a ideia do porto a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na espécie dolorosa, a fórmula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso. (PESSOA, 2019, p. 186)

Embora sob a influência de Eva o protagonista também pareça levar os dias como sendo sempre iguais, uma navegação contínua sem porto a que se deva chegar (PESSOA, 2019), é falso dizer que nele não haja uma consciência muito clara da morte — ao contrário de Eva, que evita pensar nela, despreza os velhos e crê que “[...] não havia qualquer benefício em levar a vida até ao fim, as plantas deitam-se fora logo que murcham” (CARDOSO, 2005, p. 212).

Se o protagonista relembra a morte da catequista que se jogara do alto de um prédio, faz o mesmo ao se lembrar de como fora a morte do pai, com quem pouco convivera. Isso ocorre no episódio do aniversário da mãe (cf. 1.2).

No velório do pai, ou, ao menos, na lembrança que o protagonista tem desse dia de sua infância, uma parente desconhecida o induzira a beijar o rosto paterno, para despedir-se. Logo a seguir, alguém lhe oferecera um biscoito amanteigado, que lhe teria tirado da boca o gosto da morte. Esse biscoito tinha o formato de um número 8; a narração, que nesse capítulo se mistura ao fluxo de consciência do protagonista, comenta: “[...] ninguém se atrevia a desafiar a morte, as minhas pernas tremiam e apertei mais o meu amuleto, um oito deitado, um infinito imprestável [...]” (CARDOSO, 2005, p. 112).

Esse “infinito imprestável”, suscitado pela percepção do símbolo da fita de Möbius no biscoito, remete à pouca durabilidade tanto da vida quanto do Paraíso: remete à fragilidade do tempo cíclico que deveria nunca ter um fim definitivo. A percepção do protagonista adulto atribui à sua versão de infância essa consciência nítida da morte, e da *cisão* (PAZ, 2013) que parece ainda mais nítida na cena da esplanada, precisamente a cena paradisíaca. Após lembrar

---

<sup>21</sup> A frase do poema “Navegar é Preciso” de Fernando Pessoa, que seria, segundo a própria voz poética, pertencente a navegadores antigos, remonta de Pompeu: “*Navigare necesse, vivere non est necesse*” (cf. Martins, 2022). A frase ganhou diferentes sentidos em seus diferentes contextos de uso ao longo da história, desde um caráter motivacional até, como no caso de Bernardo Soares, um sentido negativo.



que as veias eram a parte de que mais gostava em seu corpo, o protagonista, observando as demais pessoas, pensou

[...] se todos os corpos que estavam ali na esplanada seriam iguais ao seu ou se por algum motivo o dele era excessivamente imperfeito e sujo. [...] Desviou os olhos do banhista e virou os braços para si à procura do que de mais perfeito havia no seu corpo, as veias, finos traços azulados ou arroxeados que se cruzavam limpos e definidos sob a pele, fios às vezes celestes outras crepusculares, o princípio e o fim de tudo. Mas as veias estavam intumescidas e palpitanes, e ele desistiu recolhendo o braço. (CARDOSO, 2005, p. 28)

A perfeição que o protagonista via em si estava nas veias, estava nesse *circuito*, mas a palpitação que sentia naquele dia na praia o deixava inquieto. É como um pressentimento do fim do tempo cíclico e repetitivo paradisíaco que tentou experimentar, do “[...] princípio e o fim” (CARDOSO, 2005, p. 28) que levavam, novamente, ao princípio e ao fim.

Logo após refletir que não poderia ficar para sempre no Paraíso representado pela esplanada e pelo azul do mar, o protagonista observa outras pessoas:

[...] Uma família tardia abandonava a praia carregada de tralha, as crianças corriam à frente, os pais no meio cansados das cadeiras e sacos, o velho mais atrás a enterrar-se na areia, a fila familiar reproduzia a ordem natural da vida, o futuro corria à frente, o passado pesava atrás, o presente limitava-se a carregar sacos e cadeiras dividido entre o futuro e o passado, os pais carregados de cadeiras vigiavam a corrida dos filhos e a dificuldade do velho, esforçavam-se por não perderem nada, daqui a pouco serão eles que caminharão mais atrás enterrando-se na areia, as crianças carregar-se-ão de cadeiras e sacos e ficarão cansadas, os que hão-de vir correrão à frente [...]. (CARDOSO, 2005, p. 30-31)

Essa percepção é, novamente, pressentimento da queda paradisíaca que, metaforicamente, iria acontecer. Aqui, porém, ao invés do começo de um tempo histórico dividido em um ontem, um hoje e um amanhã como sinônimo de busca por salvação cristã ou progresso moderno (PAZ, 2013), há uma percepção de um presente que se limita “[...] a carregar sacos e cadeiras dividido entre o futuro e o passado” (CARDOSO, 2005, p. 30-31). Isso, além de lembrar o já mencionado “sem-sentido” do presente nos personagens contemporâneos em *Campo de sangue*, é sintomático das ruínas que serão melhor abordadas no terceiro capítulo desta dissertação.

Poucos momentos adiante à observação da família-símbolo, o protagonista “revê” a rapariga bonita que já lhe teria chamado a atenção. Ele acredita se tratar da mesma moça que vira quando ainda estava acompanhado de Eva: uma jovem que beijara o dono da esplanada e

depois saía com este de moto. A segunda jovem, porém, e isso fica subentendido para o leitor, é ainda mais nova. Trata-se de uma garota ao início da adolescência, com o corpo ainda em desenvolvimento e que, naquele instante, brincava com o irmão caçula na areia da praia.

A atração que o protagonista sente por essa juventude repleta de beleza faz lembrar a novela alemã *A morte em Veneza*, de Thomas Mann (2015), publicada pela primeira vez em 1912. Em seu enredo, Aschenbach, um escritor famoso e viúvo de meia-idade, depois de se impressionar com a visão quase alegórica de um peregrino ao pórtico de uma capela, é tomado por um súbito desejo de escapar à rotina entediante de todos os seus verões:

Temia o verão no sítio rústico, em cuja casinha estaria a sós com a empregada que lhe preparava a comida e o criado que a servia; temia os contornos familiares dos cumes e dos paredões da serra, que voltariam a circundar o seu tédio insaciável. Em face disso, era preciso intercalar algo diferente, um pouquinho de vida levada a esmo, uma pitada de vadiagem, ares de terras distantes, uma injeção de sangue novo, para que o verão chegasse a ser suportável e fecundo. Viajar, portanto! (MANN, 2015, p. 15)

Em ambas as obras (e assim como n’*O estrangeiro*), o calor do verão se associa ao tédio, mas também em ambas o sol ilumina um ideal de beleza. Este se consubstancia na rapariga bonita em *Campo de sangue* e, n’*A morte em Veneza*, em Tadzio, garoto polonês de família rica dispendendo as férias no mesmo hotel veneziano em que Aschenbach se hospedara. Se o primeiro encantamento de Aschenbach por Tadzio fora nesse hotel, é na praia que a beleza do garoto atinge seu ápice:

Estátua e espelho! Seus olhos envolviam o nobre vulto que ali se achava à beira do elemento azul, e, num arroubo de entusiasmo, Aschenbach pensava compreender nesse olhar a própria beleza, a forma como ideia divina, a perfeição una e pura que vive no espírito e cuja imagem, cujo símbolo lá se erguia, gracioso e leve, no intuito de ser adorado. Era o frenesi, e sem a menor hesitação, ávido mesmo, o artista envelhecido regozijava-se com ele. Seu cérebro produzia; sua cultura começava a efervescer; sua mente ressuscitava vetustos pensamentos, que lhe haviam sido legados nos tempos da sua mocidade, porém nunca tinham recebido o calor vital do fogo próprio. Não estava escrito que o sol desviava a nossa atenção dos assuntos intelectuais para as coisas sensíveis? Afirmava-se que ele aturde e enfeitiça a nossa inteligência e memória a tal ponto que a alma, de tanto prazer, se esquece da sua situação verdadeira e se agarra, tonta de pasmada admiração, ao mais formoso dos objetos banhados pelo sol. (MANN, 2015, p. 53-54)

Em *Campo de sangue*, deste modo se descreve o “mais formoso dos objetos banhados pelo sol” (MANN, 2015, p. 54) visto pelo protagonista:

Quase parado podia olhar para a rapariga sem parecer ridículo porque não era visto. Reparou no pé direito dela, um pé perfeito com uma corrente prateada no tornozelo donde pendia um coração também prateado. O pé esquerdo remexia indolente a areia. As nádegas eram muito redondas e pequenas, as costas desenhadas, os ombros estreitos de criança. Fixou os olhos e susteve respiração para que ninguém desse conta que roubava tão facilmente beleza daquele corpo. É realmente bonita, muito bonita, pensou, disposto a continuar o seu caminho. Mas a rapariga riu-se e pôs-se de pé para sacudir a areia, o corpo ao alto era ainda mais belo. A rapariga franziu os olhos por causa do sol e ele aproveitou-se desse encandeamento para se demorar nos dois peitinhos tesos com os mamilos espetados por baixo de um paninho cor de mel. Abriu muito a boca para acalmar o coração com o ar salgado, é muito raro estar-se assim tão perto da beleza e no entanto aqui está ao meu alcance, se esticasse a mão podia tocar-lhe, será veludo, se estendesse a língua podia saboreá-la, será sal, fechou os olhos para a tornar memória, quis decorar o corpo mas a beleza não se deixa recordar, precisa de ser vista [...]. (CARDOSO, 2005, p. 32-33)

Tanto Tadzio quanto a rapariga bonita são figuras muito jovens que, contrastadas com os homens envelhecidos que as observam, realçam nestes, ao mesmo tempo, a deterioração física e a deterioração moral. A decadência, a corrupção e a podridão estão presentes nos dois enredos: em *Campo de sangue*, junto à metáfora da queda do Paraíso e nas ruínas por todos os lados; n' *A morte em Veneza*, enquanto consequência do exacerbo selvático e dionisíaco à natureza apolínea de Aschenbach. Partindo de referências mitológicas diferentes, a “ideia de beleza” (CARDOSO, 2005, p. 86) identificada, em *Campo de sangue*, à rapariga bonita vai se associar à salvação cristã dentro da cristianização dramática, ou seja, será uma tentativa de reencontrar o Paraíso após a Queda (COUFFIGNAL, 1997); n' *A morte em Veneza*, a “beleza realmente divina” (MANN, 2015, p. 18) de Tadzio será descrita por meio do imaginário greco-clássico, seja nas imagens esculturais dos deuses olímpianos ou nos ensinamentos de Sócrates a Fedro acerca do amor, da poesia e da beleza.

De todo modo, em *Campo de sangue*, a rapariga bonita ainda é algo mais do que ideal de beleza ou salvação pessoal. Uma vez que a rapariga bonita são várias mulheres ao longo do enredo, e que a menina vista na esplanada não será aquela com quem o protagonista vai, de fato, se relacionar, podemos entender que a “ideia de beleza” (CARDOSO, 2005, p. 86) *rapariga bonita* segue a mesma lógica da repetição dos *dias todos iguais*. Em outras palavras: a vida contemporânea, nos romances de Dulce Cardoso, também costuma ter *pessoas todas iguais*. Isso acontece, em geral, em contextos burocráticos ou capitalistas, como no supermercado de *Os meus sentimentos* (CARDOSO, 2012). Em *Campo de sangue*, por exemplo, Eva acha que os funcionários do sanatório, que são vários, parecem ser um só: “O funcionário não é o mesmo que detectou o problema da identificação nem o que as identificou. É outro, mas parece-se com os dois primeiros que também são parecidos entre si” (CARDOSO,

2005, p. 97). Mais ao fim do romance, ela também acredita que um homem ao qual doa as roupas do ex-marido se parece com este: “Deixou que ele se confundisse com o homem que ficou no vazio do prédio demolido, ainda o viu durante algum tempo no espelho retrovisor, eram quase da mesma estatura, feitos da mesma massa [...]” (p. 245).

Por esse viés, a rapariga bonita, cuja face “[...] tornava-se a de todas as raparigas” (CARDOSO, 2005, p. 88), seria, simultaneamente, *ideal de beleza e rosto comum* em uma cidade grande. Essa perspectiva aparece, por exemplo, no poema “Acaso”, de Álvaro de Campos:

No acaso da rua o acaso da rapariga loura.  
Mas não, não é aquela.

A outra era noutra rua, noutra cidade, e eu era outro.

Perco-me subitamente da visão imediata,  
Estou outra vez na outra cidade, na outra rua,  
E a outra rapariga passa.

Que grande vantagem o recordar intransigentemente!  
Agora tenho pena de nunca mais ter visto a outra rapariga,  
E tenho pena de afinal nem sequer ter olhado para esta.

[...]

Mas isto era a respeito de uma rapariga,  
De uma rapariga loura,  
Mas qual delas?  
Havia uma que vi há muito tempo numa outra cidade,  
Numa outra espécie de rua;  
Porque todas as recordações são a mesma recordação,  
Tudo que foi é a mesma morte,  
Ontem, hoje, quem sabe se até amanhã?

[...]

Pode ser... A rapariga loura?  
É a mesma afinal...  
Tudo é o mesmo afinal...

Só eu, de qualquer modo não sou o mesmo, e isso é o mesmo também afinal.  
(PESSOA, 2016, p. 262-263)

A rapariga loura de Dulce Maria Cardoso (2005), como a de Álvaro de Campos (PESSOA, 2016), *é uma e são todas*, — mesmo que o protagonista de *Campo de sangue*, ao contrário da voz poética de “Acaso”, não pareça se dar conta disso.

Voltemos, porém, à *rapariga bonita da praia*: o protagonista de *Campo de sangue* passa longos momentos sorvendo a beleza da garota ensolarada, só se colocando outra vez a caminho quando os pais dela passam a olhá-lo com desconfiança. Satisfeito, “[...] com os olhos tão cheios de beleza” (CARDOSO, 2019, p. 33), começa a se retirar da praia paradisíaca, mas isso não se dá de maneira serena:

[...] deu quatro passos apressados, olhou para trás mais uma vez, uma última vez que durasse para sempre, a beleza não se deixa recordar, pede que se olhe constantemente, um vício, continuou a caminhar enquanto olhava para trás, sentiu qualquer coisa a espetar-se a meio do pé direito, tropeçou, largou os sacos, quando levantou o pé viu um pedaço de vidro cravado na carne branca e sangue que começava a correr. (CARDOSO, 2005, p. 33)

O tropeço representa a *Queda*, o começo do fim do Paraíso; o caco de vidro, um suposto castigo pelo pecado de ter sorvido a beleza da garota: “Merda, merda, foi castigo” (CARDOSO, 2005, p. 37).

Nessa mesma cena do incidente com o caco, o protagonista nota, no passeio, um pássaro agonizante: “[...] o pássaro moribundo estrebuchava no passeio, ele contornou o pássaro para não o ver de perto, não olhou para trás, não viu as asas do pássaro pararem de bater” (CARDOSO, 2005, p. 38).

Asas que param de bater são mais uma referência à *Queda*. Há ainda outra: a recordação de um homem que teria caído de uma passarela durante o trabalho e ninguém teria lhe valido, uma vez que todos tinham pressa. É tal como ocorre, podemos pensar, com o pedreiro da canção de Chico Buarque, “Construção”<sup>22</sup>. Em *Campo de sangue*, a menção a um homem acidentado se dá porque o protagonista tinha medo de sangue e temia, portanto, que, tal como ocorrera àquele homem, ninguém o socorresse.

O sangue que escorre é algo que interrompe o ciclo perfeito das veias, algo que o protagonista, como já assinalado, parece ter pressentido. Se as veias, como ele as tinha descrito, pareciam “fios às vezes celestes outras crepusculares, o princípio e o fim de tudo” (CARDOSO, 2005, p. 28), o fatídico final de tarde continha o sol e a lua no mesmo céu: “[...] se calhar era isso que estava errado [...]” (p. 42). Logo o sol terminaria de se pôr, “[...] se não tivesse espetado o vidro no pé esta noite seria igual às outras, se não lhe tivesse acontecido nada agradeceria a generosidade da noite que inocenta o que o dia culpa” (p. 54). Novamente, a ideia de fim do

---

<sup>22</sup> Na canção, um trabalhador é visto, pela sociedade apressada e subordinada ao capital, como uma vida dispensável cujo corpo morto, ainda por cima, *atrapalha* o trânsito e o ritmo do trabalho alheio. O homem caído — talvez morto — em *Campo de sangue* também mal é notado. Também *atrapalha*.

Paraíso, de ciclo, de identidade entre os dias. A partir da cena do caco — e o caco já é um pedaço de algo que, possivelmente, sofreu queda —, os dias passam a ser, para o protagonista, diferentes uns dos outros. A cena do caco é, pois, um marco divisório. O fato de o fragmento ter se fincado na “carne mole do meio do pé” (p. 37) do protagonista é um lembrete da sua mundanidade — e, em consequência, de sua inadequação ao Paraíso.

Sobre a associação das solas dos pés à fragilidade humana, escreve José Saramago (2014) em *Memorial do Convento*, numa descrição de frades e noviços ajoelhados diante de Mafra em construção: “[...] assim de joelhos veem-se-lhes as solas dos pés, tão castigadas, tão sangrentas, tão doloridas e sujas, são a parte mais comovente do corpo humano, se está de joelhos, viradas para o céu por onde nunca caminharão [...]” (SARAMAGO, 2014, p. 377). N’A *Divina Comédia*, os pés e as pegadas do personagem Dante são, no Inferno, seus indícios de humanidade dentre almas incorpóreas (cf., por exemplo, ALIGHIERI, 2021, p. 128).

Após a Queda, quando precisa retirar as meias para ver qual teria sido o estrago causado pelo corte, o protagonista de *Campo de sangue* deixa à mostra as “unhas de cão” (CARDOSO, 2005, p. 39): as “[...] unhas muito negras e curvas, ficaram irremediavelmente descobertas” (p. 43-44). Prenúncio do Inferno ou sinal de que, enquanto homem, ele já era o mal penetrado no Paraíso, apenas expulso definitivamente uma vez que “[...] homem algum poderá acompanhar o sol, homem algum poderá permanecer no paraíso” (p. 30)? Se esta segunda hipótese for a mais adequada, reforçam-na duas circunstâncias: o caminho até à praia era feito por debaixo da terra, pelo metrô, e, antes de conhecer Eva, o protagonista morava com a mãe em uma cave, quase “uma sepultura” (p. 54): “[...] se escondia no lugar que naturalmente pertence aos mortos [...]” (p. 29); “[...] numa cave ganham-se outros olhos, o chão transforma-se em céu [...]” (p. 100), e “[...] às vezes a lua aparecia nesta casa onde o céu é chão” (p. 115). Sobre esse local, o protagonista afirma: “[...] nesta casa só me pertence o passado” (p. 114). Ainda assim, pensa: “[...] a mãe não sabe, mas este é o único sítio a que verdadeiramente pertença” (p. 114-115) — à cave-sepultura, ao passado anterior ao Paraíso em que, de certa forma, viveu ao lado de Eva.

Podemos, ainda, considerar uma terceira hipótese com base no que defende Harold Bloom (2008) em *Anjos caídos*: todo ser humano é, ao menos metaforicamente, um *anjo caído* — e é, em decorrência disso, *diabólico*.

Para explicar esse ponto de vista, primeiro o ensaísta tenta mapear as referências a demônios, satãs e anjos caídos nos textos sagrados, percebendo diferentes origens e interpenetrações dessas imagens em cada tradição religiosa:

Demônios pertencem a todas as épocas e a todas as culturas, mas anjos caídos e diabos emergem essencialmente de uma série quase contínua de tradições religiosas que começa com o zoroastrismo, a religião mundial dominante durante os impérios persas, e passa dele para o judaísmo na época do Cativo da Babilônia e no pós-cativo. Há uma transferência bem ambivalente de anjos maus do judaísmo tardio para o cristianismo inicial, e depois uma transformação positivamente ambígua das três tradições angélicas no islamismo, difícil de rastrear, precisamente porque sistemas neoplatônicos e alexandrinos como hermetismo entram na mistura. (BLOOM, 2008, p. 17)

Conforme Bloom (2008), foi no zoroastrismo que surgiu, na figura do espírito maligno Ahriman, a ideia de um satã enquanto o mal oposto ao bem divino — ideia essa que, mais de um milênio mais tarde, teria inspirado o cristianismo. Na *Bíblia* hebraica há o termo “satã”, mas não a construção imagética de um “[...] anjo caído, diabo e chefe de demônios” (BLOOM, 2008, p. 19). Mesmo porque, ainda de acordo com o autor, anjos caídos não são ideia hebraica: o *Antigo Testamento* traz um diabo funcionando como advogado em um julgamento mítico episódico, e os satãs do *Novo Testamento*, carregados de antissemitismo, são representações dos judeus que não aceitaram a Cristo como o Messias. Além disso, não há coerência mítico-imagética dos diabos dentre os quatro evangelhos (BLOOM, 2008).

O Satã — em maiúscula porque, agora, vem representando um personagem específico — cristão teria vindo de Santo Agostinho:

O que poderíamos chamar de o Satã cristão é fundamental para *A Cidade de Deus*, em que nos é dada a história da rebelião de Satã, causada por seu orgulho e esmagada antes da criação de Adão, de forma que a subsequente sedução de Adão e Eva por Satã é de importância secundária para a queda dos anjos. Agostinho também criou a ideia bem original, totalmente não-judaica, de que Adão e Eva foram criados por Deus a fim de substituir os anjos caídos. É pela queda de Adão e Eva que todos somos eternamente culpados e pecadores. Somente Cristo pode nos livrar dessa culpa. (BLOOM, 2008, p. 54-55)

Harold Bloom (2008) defende que Adão é o maior dos anjos caídos, uma vez que, ainda que Satã também seja um anjo caído, a herança mitológica deixada por Adão seria maior. Quanto aos anjos caídos literários, Bloom (2008) aposta em Hamlet — apesar de a tradição dos satãs literários ter, segundo o autor, em Milton e Lord Byron dois de seus mais importantes criadores e divulgadores. Hamlet, como discutimos em “[...] homem algum poderá permanecer no paraíso” (capítulo 1.2), é o homem travado pela consciência, em grande medida, porque teme o transcendental, ainda que veja a podridão em tudo e saiba que o fim é inevitável. “Hamlet é para nós embaixador ou mensageiro da morte, e, embora sua mensagem seja infinitamente enigmática, ela se estabeleceu como universal. Parte dessa mensagem é que o angélico e o

humano são virtualmente idênticos, embora isso não seja uma equivalência feliz” (BLOOM, 2008, p. 68-70).

Assim, se Harold Bloom (2008) nos têm como herdeiros de Adão, também nos têm como herdeiros de Hamlet. Bloom (2008) aponta que, a partir de Shakespeare, todos podemos nos entender como anjos caídos por causa da nossa personalidade dúbia: “[...] cada um de nós é o seu próprio e pior inimigo, por motivos que têm pouco ou nada a ver com o bem e o mal” (BLOOM, 2008, p. 68). Também somos anjos caídos devido à nossa consciência da morte, sinal da Queda: “[...] outrora fomos o Adão imortal, mas, assim que ficamos sujeitos à morte, nos tornamos o anjo caído, pois é isso que significa a metáfora de um anjo caído: a esmagadora consciência da própria mortalidade” (p. 75). Soma-se à consciência da morte, em nossa condição angélica, o sentimento de transcendência, de vida anterior ou posterior à terrena: tal como Hamlet, meditamos “[...] melancolicamente sobre ‘o medo de algo após a morte, / o país desconhecido, de cujos limites / nenhum viajante retorna’” (p. 71). Em suma:

Em Hamlet — como até mesmo no melhor dentre nós — a qualidade de caído é dominante, contudo a apreensão angélica sempre subsiste. Isso nos leva de volta à eterna fascinação da ideia de anjos: somos um simulacro deles, ou eles nos sugerem, como fizeram com Hamlet, algo de divino na imaginação humana, com sua apreensão de que alguma coisa sempre está a ponto de acontecer? A expectativa que, em momentos sublimes, parece estar alerta em nós é um modo angélico de apreensão. (BLOOM, 2008, p. 58-60)

Podemos pensar que também em *Notas do subsolo* é proposta essa noção de o homem ser *diabólico*: quando o narrador reflete sobre a vontade livre enquanto maior vantagem humana e que nos faria, em consequência, insubmissos e ingratos (cf. seção 1.2). Na sociedade hipotética e utópica imaginada por ele, a insubmissão e ingratidão seria ao sistema; originalmente, porém, seríamos insubmissos e ingratos a Deus, que nos concedeu o Paraíso. Para retomarmos a conclusão de Harold Bloom (2008), todo ser humano, enquanto descendente mítico de Adão, é um anjo caído: um anjo expulso do Paraíso porque, afinal, assumiu o risco da expulsão. Como exposto pelo homem do subsolo, o ser humano é capaz de fazer mesmo o que for o mais tolo possível apenas para que, com isso, *desobedeça*, saia do padrão e se autoafirme — enfim, “[...] unicamente para adicionar a toda essa sensatez positiva [ou paradisíaca] seu elemento fantástico prejudicial.” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 41). Em outras palavras: “O que o homem precisa é somente uma vontade *independente*, custe ela o que custar e não importa aonde possa conduzir. Bom, essa vontade, o diabo conhece bem...” (p. 36, grifo do autor).



Voltando ao enredo de *Campo de sangue*: a própria família daquela “rapariga bonita” da praia acaba por oferecer ajuda ao protagonista, percebendo que ele parecia atordoado, e o leva para o hospital. O corte não fora profundo, e isso aumenta o sentimento de humilhação do protagonista em relação à forma como se sentira machucado e desamparado.

Os dias após a queda paradisíaca são dias de busca à moça pela qual ele se encantara (e à qual se esquecera de perguntar o nome):

Procurou-a na cidade durante muitos dias. Se tudo acontecesse como ele achava que tinha que acontecer a rapariga bonita também andava à procura dele na cidade. Acreditava tanto que assim seria que nos primeiros dias ficou desesperado por não a conseguir encontrar por mais que andasse. Com o tempo habituou-se a procurá-la apenas pelo prazer da busca e quando quis desistir já tinha viciado, o tempo por gastar é tão perigoso [...] (CARDOSO, 2005, p. 85)

Nesses capítulos de busca, as referências passam a ser ou ao Purgatório, ou ao risco de uma segunda precipitação, dessa vez ao Inferno. A perseguição de Aschenbach a Tadzio n’*A morte em Veneza* é descrita da seguinte forma: “[...] seus passos obedeciam aos sinais do demônio que se apraz a calcar a razão e a dignidade do homem” (MANN, 2015, p. 63). Já em *Campo de sangue*, a busca pela rapariga bonita, ainda que também acabe por *calcar a razão* do protagonista, se associa a uma ideia de salvação que, se é cristianização dramática (COUFFIGNAL, 1997), também é vestígio de amor romântico.

O semi-heterônimo Bernardo Soares critica o Romantismo enquanto cristianismo sem ilusões ou mitos, Romantismo que também teria errado ao desejar com igual fervor tanto o que é necessário quanto o que deveria permanecer apenas como desejável. “O mal romântico é este: querer a lua como se houvesse maneira de a obter” (PESSOA, 2019, p. 43). No que toca à contemporaneidade, Svendsen (2006) considera que “[...] vivemos à sombra do Romantismo, como românticos inveterados, sem a fé hiperbólica do Romantismo no poder da imaginação para transformar o mundo” (SVENDSEN, 2006, p. 13). De todo modo, como herdeiros do Romantismo, persistiria em nós, em algum nível, o desejo de autorrealização. “O tédio não está associado a necessidades reais, mas a desejo” (p. 28). Um dos desejos a que o tédio pode levar é o *desejo por amor*, se tornarmos ao narrador de *Notas do subsolo* — que afirma ter se autoinduzido a uma paixão apenas para se despertar um pouco do tédio inerente ao homem de consciência:

Noutra ocasião, quis a qualquer custo apaixonar-me, duas vezes até. E sofri, senhores, asseguro-lhes. No fundo, a pessoa não acredita que está sofrendo,

quer fazer uma pilhéria sobre o assunto, mas, apesar disso, eu sofria, e era um sofrimento verdadeiro, real; sentia ciúmes, ficava fora de mim... E tudo isso por tédio, senhores, tudo por tédio; fui esmagado pela inércia. Pois o produto direto, imediato e legítimo da consciência é a inércia, isto é, o ficar-sentado-de-braços-cruzados conscientemente. Já mencionei isso antes. Repito, repito insistentemente: todos os indivíduos e homens de ação diretos são ativos precisamente porque são obtusos e limitados. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 26)

Bernardo Soares, também uma espécie de homem do subsolo, afirma: “Nunca amamos alguém. Amamos, tão somente, a ideia que fazemos de alguém” (PESSOA, 2019, p. 79):

O amor romântico é um produto extremo de séculos sobre séculos de influência cristã; em tanto quanto à sua substância, como quanto à sequência do seu desenvolvimento, pode ser dado a conhecer a quem não o perceba comparando-o com uma veste, ou traje, que a alma ou a imaginação fabriquem para com ele vestir as criaturas, que acaso apareçam, e o espírito ache que lhes cabe.

Mas todo o traje, como não é eterno, dura tanto quanto dura; e em breve, sob a veste do ideal que formámos, que se esfacela, surge o corpo real da pessoa humana, em quem o vestimos.

O amor romântico, portanto, é um caminho de desilusão. Só o não é quando a desilusão, aceite desde o princípio, decide variar de ideal constantemente, tecer constantemente nas oficinas da alma, novos trajes, com que constantemente se renove o aspeto da criatura por eles vestida. (PESSOA, 2019, p. 78)

Esse trecho em especial nos interessa porque, como demonstramos antes, em *Campo de sangue* a rapariga bonita é justamente, para o protagonista, um ideal que ele persegue: um traje com que veste diferentes moças com características mais ou menos semelhantes ao longo do enredo. É “[...] uma ideia de beleza que ele continuava diariamente a perseguir, certo que ideia e objecto coincidiriam quando a visse” (CARDOSO, 2005, p. 85-86). Para complementar: como Tazio na vida de Aschenbach ou as paixões do homem do subsolo, também a rapariga bonita surge, para o protagonista de *Campo de sangue*, como elemento que retira da mesmice *dos dias todos iguais*. Em suma, o protagonista nunca teria amado a paradisíaca Eva; porém, em um movimento concomitante ao deterioramento de sua saúde mental, obceca-se, pois, pelo ideal da rapariga bonita.

Ele busca, a princípio, em um acampamento de turistas, a família que o ajudara, a fim de encontrar a filha do casal. Sem sucesso. Até pensa ser ela outra moça que estava por ali, mas em breve se dá conta de que a família já tinha ido embora.

Depois, ocupa-se todos os dias a procurar, pelas ruas, a rapariga bonita. Encontrá-la passa a ser o objetivo que nunca teve; de repente, a vida passa a ter uma razão de ser. Como já

apontado, é uma espécie de salvação pessoal de quem tinha o Paraíso e o perdeu. Isso porque, até dada altura, sua busca ainda tem inúmeros momentos de tédio e tempo apenas por gastar. Essa situação vai mudar depois de começar a se relacionar com uma moça que julga ser a rapariga bonita.

Porém a busca leva um tempo. Após fazer a visita de aniversário à mãe, começa a caminhar pelo bairro a fim de gastar o tempo que ainda tinha. É nessa caminhada que revê o prédio do qual uma catequista teria se jogado, e inúmeras lembranças passam a tomar conta de sua atenção, misturadas aos ensinamentos da catequese que ainda guarda consigo:

[...] ainda sabia recitar os pecados como tinha aprendido, as listas que o ajudavam a passar o tempo, exceptuando o original, que é só um, existem pecados mortais e veniais, o barracão da catequese estava abandonado, os pecados amontoaram-se a um canto juntamente com cadeiras e mesas velhas, existem quatro maneiras de cometer os pecados actuais, o barracão já nem porta tinha, pensamentos, palavras, actos e omissões, espreitou, não via quase nada, o barracão era um lugar cheio de noite, os pecados que bradam ao céu são quatro, homicídio voluntário, pecado sensual contra a natureza, opressão dos pobres, e não pagar o salário a quem trabalha, afastou-se da noite do barracão, os inimigos da alma são três, o mundo, o demónio e a carne, em lado algum se considerava o tempo por gastar, [...] em lado algum consta o pecado de ter muito tempo para gastar [...]. (CARDOSO, 2005, p. 129-130)

Lembra-se, por exemplo, de que uma moça chamada Alicinha teria substituído a catequista morta, e então se indaga o que teria sido feito dessa Alicinha, que tinha quase como um ideal de castidade e santidade.

Uma prostituta que estava ali por perto passa a observá-lo com interesse, e ele pergunta à mulher se ela tinha ouvido falar da Alicinha. Ela afirma que não, mas, aproveitando-se de certo estado de atordoamento que percebe no protagonista, consegue seduzi-lo, facilmente, para dentro da casa.

Nesse cenário, as referências ao imaginário acerca do Inferno cristão são inúmeras. O protagonista continua, mentalmente, se perguntando sobre a Alicinha, como se ela pudesse ter, acerca da vida, a resposta que a catequista levava consigo.

“Se a mãe soubesse que ele estava num quarto da cor do inferno, da cor que a Alicinha nunca há-de conhecer” (CARDOSO, 2005, p. 131-132). A mãe surge, em devaneio, como a mesma juíza que julgara seu relacionamento com Eva. E os devaneios prosseguem, enquanto as pernas da prostituta lhe apertam o tronco como “serpentes” (p. 132) e “a voz sábia da Alicinha” (p. 133) o recorda: “[...] para se ganhar o céu temos que fugir dos pecados da carne” (p. 133). Por sua vez, “A voz de Eva não podia ser ouvida naquele quarto” (p. 135), “o quarto

iluminado pelo inferno do sarampo” (p. 134). Enquanto a prostituta tenta excitá-lo, sem sucesso, o protagonista conclui que “[...] foi a tentação de voar que atirou a catequista para as profundezas do inferno” (p. 134), sem perceber que ele próprio está à beira de uma nova queda: a de sua sanidade.

A doença mental começa a tomar conta do protagonista ao mesmo tempo em que ruínas de todos os tipos ficam evidentes ao seu redor, como será discutido no terceiro capítulo desta dissertação. “A Alicinha substituiu temporariamente a catequista que se desgraçou num assomo de loucura, atirou-se para as fundações de um prédio em construção” (CARDOSO, 2005, p. 131), ele relembra, como que pressentindo a própria situação. O Inferno surge, aqui, como loucura, e esta como confusão de identidade, uma vez que chegará um ponto em que o protagonista nem se lembrará mais de quem é. Não há como não trazer à tona Borges (1995) em “A duração do Inferno”, ensaio em que considera *irreligiosidade* crer em um castigo eterno:

A imortalidade, arguí este compreensível raciocínio, não é atributo da natureza humana decaída; é um dom de Deus em Cristo. Não pode, por conseguinte, ser mobilizada contra o mesmo indivíduo a quem é outorgada. Não é uma maldição, e sim uma dádiva. Quem a merecer, merece-a com o céu; quem prova ser indigno de recebê-la, *morre para morrer* — como dizia Bunyan — morre sem o resto. O Inferno, segundo essa piedosa teoria, é o nome humano blasfemo do esquecimento de Deus. (BORGES, 1995, p. 67-68, grifo do autor)

Claro que, quando falamos do Inferno, falamos em *imaginários* acerca do Inferno — e eles são muitos, como o prova a própria compilação *Livro do Céu e do Inferno* feita por Borges e Bioy Casares (2003). N’*A Divina Comédia*, por exemplo, o Inferno simboliza o máximo da justiça divina, e cada falta é castigada com castigo de igual peso (ALIGHIERI, 2021). Após o Juízo Final, esse castigo piorará, pelo fato de que será sentido não apenas na alma, mas também no corpo recuperado. Em Dante Alighieri (2021), pois, o Inferno é ausência de qualquer esperança. Eis a inscrição à porta do Inferno dantesco, no canto III do primeiro livro:

Por mim se vai das dores à morada,  
 Por mim se vai ao padecer eterno,  
 Por mim se vai à gente condenada.  
 Moveu justiça o Autor meu sempiterno,  
 Formado fui por divinal possança,  
 Sabedoria suma e amor superno.  
 No existir, ser nenhum a mim se avança,  
 Não sendo eterno, e eu eternal perduro;  
 Deixai, ó vós, que entraís, toda a esperança!  
 (ALIGHIERI, 2021, p. 59)

Voltando a Borges (1995): ao fim, o escritor parece também ceder ao horror de um Inferno eterno — de *eterno esquecimento*:

Sonhei que saía de outro sonho — prene de cataclismas e de tumultos — e que despertava em uma peça irreconhecível. Clareava; uma escassa luminosidade geral definia os pés da cama de ferro, a cadeira exata, a porta e a janela fechadas, a mesa vazia. Pensei com medo *onde estou?* e compreendi que não sabia. Pensei *quem sou?* e não pude reconhecer-me. O medo cresceu em mim. Pensei: Esta vigília desconsolada já é o Inferno; esta vigília sem destino será a minha eternidade. Despertei então, de verdade. Tremendo. (BORGES, 1995, p. 70, grifos do autor)

No *Livro do Céu e do Inferno* (BORGES; CASARES, 2003), aparece ideia similar a essa de *Inferno como esquecimento* sob o título “O pior de tudo”, e trecho de autoria atribuída a “Padre Bandeville”: “Não aumenteis o Inferno com horrores imaginários: a Escritura fala-nos de nostalgias pela felicidade perdida, das dores de um suplício sem fim, do esquecimento de Deus. Como são fracos os monstros da fantasia diante dessa terrível veracidade!” (BORGES; CASARES, 2003, p. 19).

Retornando agora ao enredo de *Campo de sangue*: quando a prostituta desiste do protagonista, um outro homem, comparsa dela, entra no quarto e rouba as roupas e o relógio dele. Anteriormente naquela tarde, o protagonista mentira à mãe dizendo que o relógio tinha sido presente de uma moça de quem estava noivo. Uma vez que, a essa altura, não havia noiva nenhuma, podemos deduzir que o relógio fora, na verdade, mais um dos muitos presentes que Eva dera a ele, em algum momento antes da simbólica queda do Paraíso.

Valem aqui algumas breves observações sobre o sistema horário e os relógios mecânicos. Em “O tempo de trabalho na ‘crise’ do século XIV — do tempo medieval ao tempo moderno”, Jacques Le Goff (1980) esclarece que, no princípio da passagem de uma divisão religiosa do tempo para a divisão laica, os sinos adquirem a função extra de marcar o ritmo do trabalho em um “[...] sistema cronológico que aprisiona, que enquadra a vida urbana” (LE GOFF, 1980, p. 68). Mas, segundo o autor, logo vêm as inovações técnicas inaugurando o relógio mecânico:

[...] o sino de trabalho, impulsionado sem dúvida por cordas, quer dizer à mão, não apresenta qualquer inovação técnica. Ora o progresso decisivo para marcar as *horas certas* é, evidentemente, a invenção e a difusão do relógio mecânico, do sistema de escape que dá enfim a hora em sentido matemático, a vigésima quarta parte do dia. Não há dúvida que foi o século XIV que franqueou esta etapa essencial. O princípio da invenção está adquirido em finais do século XIII, mas só no segundo quartel do século XIV se assiste à sua aplicação nesses relógios urbanos, cuja área geográfica é bem a das

grandes zonas urbanas [...]. É desde a Lombardia à Normandia que se adopta a hora de sessenta minutos que, na alvorada da época pré-industrial, toma o lugar do dia como unidade de tempo de trabalho. (LE GOFF, 1980, p. 68-69, grifo do autor)

Em um primeiro momento, o relógio possui falhas, avarias e status de brinquedo ou maravilha, sendo símbolo de poder e pertencendo “[...] ao ornamento urbano, ao prestígio mais do que à utilidade” (LE GOFF, 1980, p. 70). Mas não demora a se tornar um utensílio humano, e ser a “medida de todas as coisas” (p. 73).

O relógio marca o tempo cronológico, histórico. É um controle do tempo e também do sujeito: “O sistema horário define um tempo simultaneamente coletivo e individual, suscetível de uma mecanização cada vez mais avançada, mas também de uma manipulação subjetiva muito sutil” (LE GOFF, 2013, p. 441). É, afinal, um pequeno *sugador* de vida, como brinca Julio Cortázar no conto “Instruções-exemplos sobre a forma de sentir medo”: “Sabe-se de um caixeiro viajante que começou a sentir dor no pulso esquerdo, justo debaixo do relógio de pulso. Ao arrancar o relógio, o sangue jorrou: a ferida mostrava os sinais de uns dentes muito finos” (CORTÁZAR, 2017, p. 16). Ou, ainda, é como o mesmo autor descreve no conto “Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio”:

Pense nisto: quando dão a você de presente um relógio estão dando um pequeno inferno enfeitado, uma corrente de rosas, um calabouço de ar. Não dão somente o relógio [...]. Dão a você [...] um novo pedaço frágil e precário de você mesmo, algo que lhe pertence mas não é seu corpo, que deve ser atado a seu corpo com sua correia como um bracinho desesperado pendurado a seu pulso. Dão a necessidade de dar corda todos os dias, a obrigação de dar-lhe corda para que continue sendo um relógio; dão a obsessão de olhar a hora certa nas vitrinas das joalherias, na notícia do rádio, no serviço telefônico. Dão o medo de perdê-lo, de que seja roubado, de que possa cair no chão e se quebrar. [...]. Não dão um relógio, o presente é você, é a você que oferecem para o aniversário do relógio. (CORTÁZAR, 2017, p. 26)

Ironicamente, no livro de Dulce Cardoso, o protagonista tem o relógio — seu “pequeno inferno enfeitado” (CORTÁZAR, 2017, p. 26) — roubado justo no quarto que associa, o tempo todo, ao Inferno. Castigo agora por ter desperdiçado tanto tempo?

Sobre o *desperdício de tempo*, Le Goff (1980) nos relembra que “O tema eterno, antigo, da fuga do tempo encontrara-se no Cristianismo, simultaneamente exasperado e acalmado pela sua transformação no receio da morte eterna, incitamento à preparação da Salvação” (LE GOFF, 1980, p. 71). O tempo histórico do arquétipo temporal cristão, se exige protagonismo

humano no drama cósmico da humanidade (PAZ, 2013), é finito e não pode, portanto, ser desperdiçado.

Le Goff (1980) explica que:

[...] desde a primeira metade do século XIV, o tema define-se melhor, dramatiza-se. Perder tempo torna-se um pecado grave, um escândalo espiritual. Segundo o modelo do dinheiro, por imitação do mercador que, pelo menos na Itália, se torna um contabilista do tempo, desenvolve-se uma moral calculadora, uma piedade avara. Um dos mais significativos propagandistas da nova espiritualidade é o pregador em voga no princípio do século XIV, o Dominicano de Pisa, Domenico Cavalca, falecido em 1342. Na sua *Disciplina degli Spirituali* dedica dois capítulos à *perda de tempo* e ao dever de *conservá-lo e de medi-lo*. A partir de considerações tradicionais sobre a preguiça e através de um vocabulário de mercador (o tempo perdido é para ele o talento perdido do Evangelho — o tempo é já dinheiro!), chega à espiritualidade do emprego do tempo bem calculado. O preguiçoso que perde o seu tempo e não o mede é semelhante aos animais, não merece ser considerado um homem: *egli si pone in tale stato che è piu vile che quello delle bestie*. Nasce assim um humanismo à base do tempo bem calculado. (LE GOFF, 1980, p. 71, grifos do autor)

O protagonista de *Campo de sangue*, grande desperdiçador de tempo, é posto como animalesco em vários momentos do enredo (cf. CARDOSO, 2005, p. 22, 31, 60, 107, 206). Agora, sem esse objeto, “[...] desacertou-se de vez com a vida” (CARDOSO, 2005, p. 140). Ele para de marcar o tempo, de olhar sempre o pulso em busca das horas. Isso já era um sinal inequívoco de tédio, como menciona Lars Svendsen (2006) sobre o ato de olhar constantemente o relógio:

Passar o tempo é uma tentativa de afugentar o tédio encontrando uma coisa, qualquer coisa que seja, capaz de prender a atenção. Quando estamos entediados, normalmente olhamos para o relógio, e isso é diferente de mudar de posição na cadeira ou deixar os olhos vagarem, uma vez que olhar simplesmente não funciona como passatempo. Trata-se antes de um sinal de nosso desejo de passar o tempo [...]. Ao mesmo tempo, vale observar que não é a duração objetivamente mensurável do tempo do relógio que está ligada ao tédio, porque o que importa não é a duração, mas sim o ritmo do tempo. O relógio move-se sempre exatamente no mesmo ritmo. [...] No tédio, o tempo é lento, e por causa dessa lentidão percebemos que não temos controle sobre ele, que estamos sujeitos. (SVENDSEN, 2006, p. 129-130)

Antes, já eram citadas no enredo de *Campo de sangue* algumas transgressões do protagonista a fim de sanar o tédio:

[...] o tempo por gastar é tão perigoso, o tempo só existe para se gastar rapidamente, o tempo sobejava-lhe de uns dias para os outros, mesmo se apanhasse uma bebedeira, se entrasse numa igreja, se roubasse alguma coisa. Fazia qualquer coisa para curar o enjoo de tantas sobras, o tempo por gastar é muito perigoso. (CARDOSO, 2005, p. 85)

Isso vai ao encontro do que aponta Svendsen (2006): “Acho que Kierkegaard exagerou quando disse que ‘o tédio é a raiz de todo mal’, mas, certamente, contribui muito para o mal” (SVENDSEN, 2006, p. 17). A associação é antiga:

O tédio veio a ser associado a coisas como abuso de drogas, abuso de álcool, fumo, distúrbios alimentares, promiscuidade, vandalismo, depressão, agressão, animosidade, violência, suicídio, comportamento de risco etc. Há fundamentos estatísticos para estabelecer essas conexões. Isso não deveria surpreender ninguém, pois os antigos patriarcas da Igreja já tinham plena ciência dessas ligações, considerando a acédia, o precursor pré-moderno do tédio, o pior dos pecados, já que todos os outros derivavam dele. Não pode haver dúvida alguma de que o tédio tem sérias consequências não só para os indivíduos como para a sociedade. (SVENDSEN, 2006, p. 18)

Agora, as transgressões do protagonista aumentam, sendo o furto de uma revista em uma banca a primeira das muitas faltas que ele cometeria após sua *passagem pelo Inferno*, culminando em violência verbal, física e assassinato. Esse percurso vai se construindo aos poucos, enquanto o protagonista segue procurando a rapariga bonita.

Em dado momento, parece vê-la no metrô: “E quando estava já no outro lado, desatento, à espera do comboio, viu a rapariga bonita na plataforma donde tinha vindo, no cais terminal, num sítio onde ninguém espera, por não ter destino” (CARDOSO, 2005, p. 152). Aqui, o metrô traz novamente a ideia de um local abaixo da terra, podendo ser entendido tanto como Inferno quanto como Purgatório, uma vez que, com esta segunda possibilidade, traz a noção de esperança quanto à salvação. Apesar disso, é curioso que a rapariga não o esperasse como Beatriz esperou Dante n’*A Divina Comédia* (ALIGHIERI, 2021), isto é, como guia para o Céu, mas o esperava em um local que não tinha destino. Isso se estivesse, como acredita o protagonista, esperando *alguém*, e não apenas o comboio.

Nessa cena, um fosso separa o protagonista da rapariga bonita, o que talvez reforce a ideia de que o Inferno seria ainda mais abaixo: “Estava como à beira do precipício, se perdesse a consciência caía na morte como a catequista nas fundações” (CARDOSO, 2005, p. 153). A moça permanece à vista: “[...] quando olhou novamente a rapariga bonita não tinha desaparecido, continuava do outro lado, o que faria ali sem ninguém, estavam separados pelas



linhas electrificadas, um fosso da morte que dispensava o monstro que nas fábulas guardava a princesa” (p. 153).

“Se pudesse parar tudo para lhe dizer que a procurava desde o dia em que a viu na praia, há muitos dias, se pudesse parar tudo, gritou desesperado mas o comboio afastou-se levando-a para dentro do terra” (CARDOSO, 2005, p. 154). Se o fim desse capítulo parece marcar novo fracasso do protagonista em sua busca pela rapariga bonita, o próximo capítulo referente a ele, no livro, já o retrata acompanhado de uma moça que julga ser aquela que tanto procurara. Para o leitor, é a quarta moça que ele encontra; para ele, trata-se da mesma que vira na praia sair de moto com o dono da esplanada, e que depois teria visto a brincar na areia com o irmão caçula e, por fim, teria visto na estação do metrô.

Essa rapariga é retratada pela senhoria da pensão em que o protagonista se hospeda como sendo “[...] muito nova e tinha mau aspecto, o cabelo despenteado, as unhas roídas, as roupas mal tratadas” (CARDOSO, 2005, p. 176). Em seu moralismo, a senhoria e outro personagem mais velho que se hospedava ali, um reformado (*aposentado*), às vezes a descreviam pejorativamente como *aciganada* e, outras, como *vadia*, tendo ambas as descrições valores negativos para eles.

Quanto a si mesma, a rapariga parecia manter-se com o protagonista por conveniência: “[...] nunca a tinham desejado assim, não estava apaixonada mas gostava dos dias que tinham, eram dias quase iguais aos que tinha vivido com outros homens, a única diferença era ter conhecido aquele amor tão exagerado, quase uma doença<sup>23</sup>” (CARDOSO, 2005, p. 189). Além disso, o protagonista lhe dava tudo o que ela queria, sempre com o dinheiro que Eva, inadvertidamente, continuava fornecendo a ele.

Somada a essa conveniência, também havia certa indiferença da rapariga quanto ao relacionamento, uma vez que ela, seguindo a mesma linha de pensamento dos outros personagens mais novos no livro, Eva e o protagonista, pensa: “[...] era nova, tinha uma vida inteira à frente, podia perder tempo assim” (CARDOSO, 2005, p. 207).

Por seu turno, o protagonista, com medo de perder a rapariga bonita de vista outra vez, não consegue largá-la nem por um minuto, tornando-se extremamente ciumento e possessivo em relação a ela. “Ele disse-lhe que enquanto a tivesse junto dele nada de mal lhe poderia acontecer” (CARDOSO, 2005, p. 174): a rapariga torna-se, para o protagonista, uma espécie de amuleto, tal como a figa de ouro que ela lhe pedira que comprasse para protegê-la.

---

<sup>23</sup> A expressão “amor tão exagerado, quase uma doença” é a mesma que Eva usava para se referir ao que supostamente sentia pelo protagonista. Sobre esse suposto sentimento, cf. seção 1.2 desta dissertação.

Se a rapariga bonita surge, pois, como espécie de salvação após a Queda, essa salvação não é definitiva, como o prova o próprio medo da perda. Ademais, ainda que sem o relógio de pulso, o tempo parece, agora, passar alucinadamente: “[...] quando tinha muito tempo para gastar o desespero dos outros salvava-o do tédio mas agora tinha tanto que fazer” (CARDOSO, 2005, p. 221), “[...] ele nunca pensou que um dia tivesse tanta pressa” (p. 221). O objetivo, manter a rapariga bonita junto de si, é o que lhe deixa tão atarefado. Quer agradá-la a todo custo, quer casar-se com ela o mais rápido possível. Nessa parte do enredo ele tem, pela primeira vez, sentimentos que nunca tinha experimentado antes, sendo um deles o ciúme. Ele descobre, também, o prazer e o poder que ganhava quando era agressivo, e percebe isso quando grita com a senhoria pela primeira vez. Ele ainda será grosseiro com um funcionário que o atende em um banco, quando tenta conseguir uma grande quantia em nome de Eva, e será violento mesmo com Eva, quando estão conversando em um café. Essa violência, nota-se, é direcionada a pessoas que estão em estado de desvantagem física ou hierárquica comparadas a ele, e lembramos o apontamento de Lars Svendsen (2006) sobre a violência como forma extrema de superar o tédio em uma sociedade em que tudo é transparente e já interpretado (BENJAMIN, 1994b). “O caos e a violência representam o motor que nos impele para a vida, acordando-nos, conferindo à vida alguma espécie de significado” (SVENDSEN, 2006, p. 41). A nova consciência do mal nos lembra, ainda, a árvore da ciência do bem e do mal cujo fruto não poderia ser provado (BÍBLIA, 2006). A propósito, adiante, quando descobre o envolvimento do protagonista com a rapariga bonita, Eva passará a vê-lo não mais como um homem único, mas como igual a qualquer outro. Como *humano*.

O tumulto de sentimentos do protagonista coincide com o tumulto natalino nas ruas. Em um dos passeios que dera com a rapariga bonita, riram ao ouvirem uma senhora falar: “[...] esta época é um inferno, um verdadeiro inferno” (CARDOSO, 2005, p. 172). Essa parte “infernai” do livro é, também, *invernal*. Como será reforçado no terceiro capítulo, o declínio da sanidade do protagonista e a passagem do Paraíso ao Inferno coincidem com a mudança das estações, do verão ao inverno. Ao final, após a internação do protagonista em um sanatório por ter cometido um homicídio aparentemente sem explicação, a primavera retorna junto ao florescimento da árvore-de-judas, referenciada várias vezes ao longo do livro (cf. p. 11, 99, 251, 262). *Judas*: um homem abominado como esse protagonista que acaba isolado do meio social, abandonado no sanatório — morto em vida. O título *Campo de sangue* tem como uma referência, aliás, o local em que o apóstolo considerado traidor teria se suicidado, e isso já aparece logo nas epígrafes iniciais (cf. CARDOSO, 2005, p. 7). Lembremo-nos também de que, se Eva se sente traída pelo

protagonista, o pior lugar do Inferno na poesia dantesca é, precisamente, o concedido aos traidores, no qual uma das três almas danadas é a de Judas (ALIGHIERI, 2021).

Le Goff (2013) afirma:

Pode-se descrever o judaísmo e o cristianismo [...] como “religiões da recordação” (cf. Meier, 1975). E isto em diferentes aspectos: porque atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e o objeto do culto, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental. (LE GOFF, 2013, p. 405)

Adiante, o autor relembra que “[...] no cotidiano, o cristão é chamado a viver na memória das palavras de Jesus” (LE GOFF, 2013, p. 406): “O ensino cristão é memória, o culto cristão é comemoração” (p. 407) — e não apenas de Jesus, mas também dos santos e dos mortos. Os mártires apareciam “[...] nos *libri memorialis*, nos quais as igrejas inscreviam aqueles de que se conservava a lembrança e que eram objeto das suas orações” (p. 408). “Os seus túmulos constituíam o centro de igrejas e o seu lugar recebeu, para além dos nomes de *confessio* ou de *martyrium*, aquele significativo de *memória*” (p. 408). O castigo para alguém que ofendesse a Igreja era ser excomungado dos livros de memória. O excomungado não é comemorado, e não são feitas orações por ele. Isso é um problema especialmente quando há a crença em um Purgatório:

O nascimento, no fim do século XII, de um terceiro lugar do Além, entre Inferno e Paraíso, o Purgatório, de onde se podia, através de missas, de orações, de esmolas, fazer sair mais ou menos rapidamente os mortos pelos quais as pessoas se interessavam, intensificou o esforço dos vivos em favor da memória dos mortos. (LE GOFF, 2013, p. 410)

Aleida Assmann (2011) também comenta sobre isso em *Espaços da recordação*:

A prática medieval da celebração dos mortos era composta de dois elementos: o cuidado com os restos mortais e a caridade com os pobres. A relação entre os dois se explica com um terceiro elemento, o purgatório. Quanto mais claros os traços dessa paisagem mítica, maior se tornou a incerteza da salvação, e maiores se tornaram também os esforços dos cristãos para procurar alívio de possíveis sofrimentos no purgatório. Com o purgatório criara-se um intervalo no tempo de sofrimento entre a morte do indivíduo e o julgamento divino. O destino dos mortos nessa fase intermediária — assim ensinava Gregório, o Grande — poderia ser influenciado positivamente pelos vivos, e por isso muitos se interessavam ainda em vida em se certificar da salvação de suas almas em um caminho de esforços terrenos. Esses serviços de salvação de almas eram oferecidos por igrejas e mosteiros que, como Cluny, se

especializaram justamente nessa área e com isso desenvolveram uma indústria da salvação em massa. (ASSMANN, 2011, p. 38)

Em *Campo de sangue*, a ideia de Purgatório já havia sido relacionada à mulher doente que vivia no segundo andar, logo acima ao que o protagonista se hospeda. Os gritos dessa mulher seriam gritos de sofrimento:

[...] a senhoria pedia sempre a Deus que levasse depressa a criatura, que lhe fizesse uma esmola, a senhoria tinha medo da loucura que ecoava na caixa de escada e a aproximava do purgatório, faz-lhe uma esmola Senhor, dizia quando ouvia um grito mais lancinante e benzia-se rapidamente. (CARDOSO, 2005, p. 57)

Também, como se sugeriu neste capítulo, o Purgatório pode ser associado à salvação que o protagonista buscara na rapariga bonita, associação essa que se intensifica na cena do metrô.

Se a Judas foi negada a memória — ou, ao menos, uma memória de caráter positivo, uma vez que, entendido como traidor, lhe foram negadas comemorações —, a mãe, a senhoria, a ex-mulher e a rapariga, que estavam no sanatório para testemunhar sobre o paciente criminoso, viram as costas a ele. Abandonando-o no sanatório, relegam-no ao esquecimento e negam-lhe a salvação. Para o protagonista, resta o Inferno. Assim, para ele, como para Borges (1995), o Inferno é o esquecimento.

O crime que o protagonista cometera, explicado ao leitor mas inexplicável aos personagens que o conheciam, tratou-se do assassinato de uma vendedora de roupas, artigos e ouro a prestações que se demorava na pensão da senhoria. Na tarde fatídica, dois acontecimentos importantes no enredo tinham espaço no mesmo ambiente: a rapariga bonita fugira do protagonista quando este estava temporariamente ausente e um programa televisivo, ao qual a senhoria pretendia denunciar sua ordem de despejo, instalava seus aparelhos de filmagem na sala da pensão. Era por uma certa curiosidade com aquela movimentação que a vendedora, após levar algumas encomendas à senhoria, se demorava ali. O protagonista, por sua vez, no auge do seu enlouquecimento ao descobrir a fuga da rapariga, acredita vê-la na figura da vendedora, tal como já tinha visto seu ideal de “rapariga bonita” em outras quatro mulheres diferentes anteriormente. Assim, enfurecido, mata a mulher, que para ele era a rapariga bonita, buscando arrancar um coração que lhe havia sido prometido.

Sobre o episódio, a senhoria irá declarar adiante, em uma das muitas vezes em que relatará o fato: “[...] quando entrou no quarto e percebeu que ela se tinha ido embora deu uns

gritos que parecia o diabo dentro dele [...]” (CARDOSO, 2005, p. 235). Também pensa que “[...] um homem que desata a espetar uma mulher no peito é obra do inimigo, a senhoria bateu três vezes na madeira, a mim ninguém me convence que estava nele [...]” (p. 240). A fala da senhoria nos remete, diretamente, ao *anticristo* Meursault, que atirara mais quatro vezes no corpo de um homem que mal consegue entender por que matara (CAMUS, 2021; cf. seção 1.2).

Para a senhoria, fora o amor pela rapariga que *endoidara* o protagonista; para Eva, esse amor teria sido apenas o que o tornara um homem igual a qualquer outro, mostrando-se capaz de se apaixonar e de oprimir. Eva, quando enfim conhece a pensão, conclui que poderia ter sido a precariedade daquele lugar que adoecera o protagonista: “[...] Eva pensou que era muito fácil enlouquecer se ficasse ali muito tempo, bastava tempo e uma distração, era fácil matar naquele quarto, bastava pensar nisso” (CARDOSO, 2005, p. 243). Também poderia ter sido o tédio, *raiz de todo mal*: “Gostava mais de pensar que foi o tempo por gastar que o perdeu” (p. 253). Lembremo-nos de que, para a mãe, Eva tinha sido a perdição primeira. Outros pretextos para se enlouquecer também já tinham sido apontados ao longo do livro, como a beleza, a solidão, o calor (cf. p. 27, 54). A rapariga não busca motivo nenhum, apenas lamenta o filho que carrega na barriga. No curto tempo em que passaram juntos, engravidara do protagonista.

O crime é o coroamento da fase “Inferno”. É dupla negação da salvação: o protagonista comete um pecado imperdoável para o cristianismo e dá fim àquela que, para ele, era amuleto contra todo o mal, a rapariga bonita — ou melhor, quem crê ser a rapariga bonita.

Nesse Inferno-esquecimento, os dias voltam a ser todos iguais. O protagonista, em um quarto do sanatório, distrai-se observando uma teia de aranha — sabendo que a mosca sempre cairá na armadilha, a aranha sempre irá comê-la e ela *nunca vai se salvar*. É um ciclo:

Está deitado na cama. Olha há mais de uma hora para o tecto tentando seguir o percurso de uma mosca. [...] A mosca acaba de ser apanhada na teia da aranha. Debate-se violentamente agitando as asas. Ele sabia que se a mosca fosse para aquele canto seria apanhada na teia da aranha. A mosca não sabia por que não tinha visto as outras moscas que nos dias anteriores tinham caído na armadilha da aranha. Ele conhecia as moscas dos outros dias. Conhece a aranha e a teia. Todos os dias a observa. Não faz mais nada do que observar as moscas e a aranha e esperar pelo dia que uma mosca se consiga libertar da teia, ganhar à aranha. Talvez aconteça esse dia, talvez aconteça esse dia no meio dos outros todos iguais. (CARDOSO, 2005, p. 263)

Podemos, nessa nova leva de dias sempre iguais, pensar na descrição que Meursault faz do seu tédio na prisão:

[...] o tempo passou. Tinha lido que na prisão se acaba perdendo a noção do tempo. Mas para mim isto não fazia muito sentido. Não compreendera ainda até que ponto os dias podiam ser, ao mesmo tempo, curtos e longos. Longos para viver, sem dúvida, mas de tal modo distendidos que acabavam por se sobrepor uns aos outros. E nisso perdiam o nome. As palavras ontem ou amanhã eram as únicas que conservavam um sentido para mim. (CAMUS, 2021, p. 77)

Como o Paraíso, o Inferno, no livro de Dulce Cardoso (2005), também é cíclico. O mesmo se dá com o próprio livro: a frase da página 26, “[...] amanhã seria outro dia e com sorte um dia diferente” (CARDOSO, 2005, p. 26) se repete, com pequenas variações, nas últimas linhas: “Amanhã é outro dia e com sorte um dia diferente” (p. 264). Se pensarmos, a própria repetição da Queda, que lembra Lúcifer e Adão, já era ritual do passado imemorial. E Eva, desde a descoberta de que o protagonista tinha outra mulher, “[...] sabia que seria feliz na vida que tinha de continuar [...]” (CARDOSO, 2005, p. 254), ainda que a continuação se exprima em repetição:

De resto tudo se repetia no jardim. A água da piscina estava tão azul e tão parada que parecia falsa. A prancha vista da sala parecia-lhe despropositada. Precisava de uma pessoa pronta a saltar, de uma justificação para existir. [...] Eva sem ele também parecia despropositada apesar da fragilidade do sentimento que os unia. (CARDOSO, 2005, p. 251)

Esse trecho também lembra Meursault, mas agora numa das cenas iniciais d’*O estrangeiro*, quando tinha acabado de perder a mãe:

Desci para comprar pão e massas, cozinhei e comi de pé. Quis fumar um cigarro na janela, mas o tempo tinha refrescado e senti um pouco de frio. Fechei as janelas, e ao voltar, vi no espelho um canto da mesa com a lamparina de álcool entre pedaços de pão. Pensei que passara mais um domingo, que mamãe agora já estava enterrada, que ia retomar o trabalho e que, afinal, nada mudara. (CAMUS, 2021, p. 29)

Retornando à piscina de Eva e à prancha despropositada: sem alguém que salte, sem alguém que protagonize a Queda e seja expulso do Paraíso, sem que haja *objetivo*... os dias seguem sendo todos iguais. Se há tédio no Paraíso, também o há no Inferno. E a contemporaneidade, em *Campo de sangue*, é algo entre os dois.

### 3 ENTRE OS CACOS

Lembra-te: o Tempo enfim joga mas nunca cede,  
 Ganha sem trapacear, sempre! Não se extravia.  
 O dia abranda. Lembra-te! A noite se amplia.  
 A clepsidra se escoo; o abismo tem sede.  
 (Charles Baudelaire)<sup>24</sup>

No capítulo anterior, propusemos uma leitura do livro *Campo de Sangue* pela ideia de cristianização dramática (COUFFIGNAL, 1997) a partir da queda do Paraíso. Neste terceiro e último capítulo, pretendemos seguir por essa direção, mas demonstrando, também, a partir de símbolos no enredo, outras quedas que se somam a essa: a iminente queda da pensão e a queda da sanidade mental do protagonista.

Como foi colocado no primeiro capítulo desta dissertação, a partir de Pamuk (2011):

O aspecto mais distintivo da arte do romance consiste em mostrar o mundo tal como os protagonistas o percebem, com todos os seus sentidos. E, como a ampla paisagem que vemos de longe é descrita através de seus olhos e de seus sentidos, colocamo-nos no lugar deles, comovemo-nos profundamente e migramos da perspectiva de um à perspectiva de outro para compreender a paisagem geral como um sentimento experimentado desde dentro. A paisagem em que as figuras caminham não lança sombras sobre elas; ao contrário, os protagonistas do romance foram imaginados e construídos para o preciso propósito de revelar os detalhes dessa paisagem e iluminá-la. Para isso têm de estar profundamente envolvidos com o mundo que percebem. (PAMUK, 2011, p. 45)

Do início ao fim do enredo, o protagonista está hospedado em uma pensão já condenada pela justiça a ser desocupada, uma vez que o prédio estava em risco de desmoronar a qualquer momento. Essa pensão em ruínas funciona, no enredo, como uma extensão do mundo interno do personagem principal.

Ainda que a pensão, situada no primeiro andar, pertença à personagem *a senhoria*, os moradores do terceiro e quarto andar do prédio já são clandestinos: respectivamente, um casal de idosos e outra família que a senhoria acusa de lhe roubarem água, mas contra os quais, estando ela também em condição ilegal, não pode fazer nada. No segundo andar, não se sabe ao certo desde quando, mora uma senhora doente chamada, no enredo, de *a velha/a criatura do segundo andar*: figura simbólica, quase alegórica, na qual nos deteremos adiante.

---

<sup>24</sup> (2019, p. 257, grifos do autor). Do poema “O relógio” (LXXXV) em *As flores do mal*.

A escolha do protagonista por um local tão inóspito não se deu por questões financeiras, já que o dinheiro concedido por Eva podia lhe proporcionar muito mais conforto. Na verdade, a hospedagem ali se deu porque a senhoria foi a única dentre outros donos de pensão que honrou o compromisso de dedetizar o quarto cotidianamente. Os demais se esqueciam e

[...] punham o insecticida quando o sentiam chegar, lá iam eles a correr, vou só pôr mais um bocadinho para não ter problemas, e pulverizavam-no a ele e ao quarto por desconhecerem que ele era quase tão vulnerável ao insecticida quanto os seus inimigos, tossia aflito enquanto as melgas se debatiam no chão ou as pulgas saltavam dos lençóis, quando morriam à sua frente os insectos deixavam-no quase moribundo, os olhos ardiam-lhe, tossia enquanto explicava aos senhorios desconfiados que também era alérgico ao insecticida. (CARDOSO, 2005, p. 60-61)

Esse trecho nos permite pensar dois pontos relevantes no enredo de *Campo de sangue*: os insetos e o homem *enquanto* inseto.

Para o homem enquanto inseto, há, na Literatura Moderna, o grande paradigma de *A metamorfose*, de Franz Kafka, cuja primeira publicação foi em 1915. Não nos deteremos nessa novela, mas basta dizer que o protagonista Gregor Samsa, transformado repentinamente em um *grande inseto*, representa a dispensabilidade humana dentro de um sistema burocrático-capitalista: quem não produz, atrapalha. Já apontamos, no segundo capítulo, que o homem que caíra da passadeira, episódio recordado pelo protagonista na cena da esplanada, é simbólico dessa questão. O próprio protagonista também o é: sempre desempregado, não faz real falta a ninguém, como ficará claro ao fim do romance. Ademais, se o protagonista tem pavor dos pernilongos que lhe chupam o sangue, é ele próprio, por seu turno, um parasita de Eva, ainda que pareça indiferente a isso na maior parte do tempo.

Para retomarmos os precursores do homem de *Campo de sangue* na Literatura Moderna, basta que nos lembremos de que Álvaro de Campos também se considerava um parasita (cf. PESSOA, 2016, p. 321; cf. seção 1.2). O homem do subsolo dostoiévskiano afirma não ter conseguido se transformar em um inseto apenas devido à sua consciência exagerada, sendo que considera esta como doença (DOSTOIÉVSKI, 2009). Por outro lado, por sua autopercepção enquanto sujeito franzino e socialmente insignificante, ora se sente tratado como uma mosca (ou inseto) (cf. DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 61, 73, 91), ora se sente, ele próprio, a mosca (cf. p. 64). A imagem da mosca enquanto insignificância também aparece em *Campo de sangue*, quando, no sanatório, Eva vê um dos funcionários afastar dali de perto alguns dos internados: “[...] avistam dois doentes, a ex-mulher assusta-se, estes são inofensivos, andam por todo o lado, esclarece o funcionário, a ex-mulher pára, não se quer cruzar com aqueles homens, acende



um cigarro, o funcionário enxota-os, moscas enormes” (CARDOSO, 2005, p. 128). Também o protagonista, se pertencera desde criança à “[...] categoria dos dispensáveis [...]” (p. 142), será uma das *moscas enormes* do sanatório após um crime que ninguém entende. E se ele, como Meursault (*O estrangeiro*) na prisão, tem que buscar formas de superar o tédio no quarto do sanatório — que também é uma espécie de prisão —, faz isso observando as moscas que sempre se prendem em uma teia que observa no teto (cf. capítulo 2).

Tornemos também ao quarto de Meursault antes da prisão, suficiente para o tipo de vida entediante e indiferentista que ele levava:

Depois do almoço, fiquei um pouco entediado e vaguei pelo apartamento. Quando mamãe estava lá, era cômodo. Agora, é grande demais para mim, e tive que transportar a mesa da sala de jantar para o quarto. Vivo apenas neste quarto, entre cadeiras de palha um pouco afundadas, o armário, cujo espelho está amarelecido, a cômoda e à cama de latão. O resto está abandonado. (CAMUS, 2021, p. 26)

Esse descaso também existe no protagonista de *Notas do subsolo*:

Meu quarto é detestável, nojento e fica quase fora da cidade. Já vivia aqui antes, mas agora me instalei definitivamente. Minha criada é uma mulher da aldeia, velha, raivosa devido à ignorância e, além de tudo, tem um fedor insuportável. Dizem que o clima de Petersburgo está se tornando prejudicial para mim e que, com os recursos insignificantes de que disponho, é muito caro viver aqui. Sei de tudo isso melhor do que esses conselheiros e protetores experientes e sábios. Mas permaneço em Petersburgo; não vou sair de Petersburgo! Não vou sair porque... Ora! Não faz diferença nenhuma se vou sair ou não. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 14)

Para uma última comparação, basta que nos lembremos, também, do quarto de Bernardo Soares: como nos casos de Meursault e do homem do subsolo, se seu quarto não lhe permitia uma vida de luxos, lhe permitia o comodismo que era inerente à sua própria personalidade, uma vez que o seu *desassossego* era apenas interno.

Quartos medíocres também remetem à *solidão procurada* por muitos dos anti-heróis literários nos séculos XIX e XX: ambientes que reforçam, dentro das cidades, o sentimento de inadequação, incompreensão ou mesmo repulsa ao social; o sentimento de *estar-se só* em meio à multidão. Esses quartos simbolizam a atmosfera sufocante com que esses sujeitos percebem o mundo, herdada da insatisfação romântica geradora também, por sua vez, do tédio moderno (SVENDSEN, 2006) e da percepção de inutilidade e ruínas por todos os lados.

No caso do protagonista de *Campo de sangue*, porém, que sabe que pode prescindir a qualquer momento de viver na pensão, a questão é outra: para além da assiduidade da senhoria com o inseticida, o local lhe dá uma noção de pertencimento. É sintomático, aliás, que os únicos locais em que ele se sente pertencente sejam a cave da mãe (cf. capítulo 2), “lugar que naturalmente pertence aos mortos [...]” (p. 29), e uma pensão que está se desintegrando a cada dia. Mas

[...] o que o fez ficar [na pensão], além da eficácia com que a senhoria exterminava os insectos, foi o que tinha inventado ser. Tinha construído uma vida que lhe agradava, cumpria um horário de trabalho, levantava-se sempre à mesma hora, quando regressava contava histórias da empresa, [...] não queria perder esta vida, sentia-se bem apesar dos avisos de perigo de derrocada afixados pelos fiscais da câmara ou pelos bombeiros na entrada do prédio. Sempre que colocavam um novo aviso subia as escadas apreensivo, as paredes desmoronavam-se, o corrimão solto, os degraus inclinados, decidia que se mudava no dia seguinte, amanhã mudo-me, prometia assustado ao ouvir o barulho da derrocada, mas quando entrava na pensão, a senhoria, o gordo e o reformado devolviam-no à vida que tinha criado, o cheiro do insecticida confortava-o e quando se deitava sentia-se mais seguro e mais feliz naquele quarto do que noutro sítio onde já tivesse estado. Não sabia donde vinha aquela felicidade mas suspeitava que além do extermínio dos insectos precisava do horário de trabalho, da mãe carinhosa e da namorada que lhe escrevia de todas as partes do mundo, da vida normal que tinha na pensão. (CARDOSO, 2005, p. 63)

Esse trecho se refere ao hábito do protagonista de inventar, para cada pessoa com que convive, a personalidade que acredita que mais vai agradá-la. Para a senhoria, que diz só aceitar em sua pensão *peessoas decentes*, ele é um contabilista cheio de amigos influentes e um filho dedicado — cuja noiva só está ausente porque, sendo guia turística, precisa estar constantemente viajando. É desse modo, aliás, que justifica as cartas de Eva que sempre chegam, de diferentes locais do mundo, à pensão.

Para Eva, por outro lado, o protagonista

[...] tinha inventado que a senhoria era uma viúva de um almirante entrevada que ele acompanhava de vez em quando ao médico, a viúva entrevada tinha um único filho que vivia no estrangeiro, tinha inventado esta verdade só para Eva que o ouvia desatenta, [...] Eva nunca poderia avaliar o trabalho que ele tinha ao inventar uma verdade para cada pessoa, a calma que era necessária, o controlo, a memória, ele tinha sempre que esperar pelo que precisava de ser dito, nunca se podia antecipar, [...] o que é inventado tem de ser rigorosamente certo até ao fim, um pequeno erro estraga o trabalho todo, só a vida se permite errar, Eva não podia avaliar o trabalho de se inventar uma vida lógica e rigorosamente certa para cada pessoa [...]. (CARDOSO, 2005, p. 161)

Percebe-se: o protagonista de *Campo de sangue* era meticoloso na *arte de inventar*, sendo que esta foi sendo aperfeiçoada nas tardes em que, casado, esperava Eva voltar do trabalho. Inventar, fingir, *atuar* é uma forma de o sujeito moderno escapar ao julgamento social e, em um meio individualista, sem outras formas de coerência coletiva, *pertencer*.

Em *Campo de sangue*, atuam-se papéis ou comportamentos sociais: os personagens *portam-se* (cf. p. 15, 90, 170) como amantes (o protagonista e Eva), como apaixonados (o protagonista e a rapariga bonita), como estranhos (o protagonista e a mãe). Ironicamente, esses papéis já fazem parte de um mundo sem o apoio da tradição, já que o *tradicional*, pelo viés *cristão*, seria haver amor materno e filial entre o protagonista e a mãe, o que não há. Pelo mesmo viés, Eva e o protagonista teriam permanecido casados e portando-se como tais, mas não se portam nem como divorciados: portam-se como amantes, que também não são, e, ao fim, portam-se como inimigos. Esse é o mundo que a própria mãe, símbolo máximo da tradição no livro, julga ruim, mas, ao mesmo tempo, com o qual corrobora.

Se em um mundo sem tradição não deveria mais haver papéis socialmente impostos, Dulce Maria Cardoso (2019) como que já apontava, nesse enredo, para o que afirmou acerca da sociedade contemporânea de 2018, quase duas décadas após a primeira publicação de *Campo de sangue*:

[...] nós passamos a ser estes simulacros de nós próprios, relativamente vazios, que [...] insistimos para ser validados pelos outros [...]. As redes sociais [...] fizeram com que nós estejamos sempre a querer preencher, deitar mão a personagens e a papéis e etecetera, na ânsia de ser validados [...]. (CARDOSO, 2019)

No romance *Campo de sangue*, o fingimento-atuação tem como uma das possibilidades de leitura esse caminho da *validação*, mas o protagonista o exagera, como já comentamos, a ponto de se tornar uma pessoa diferente para cada um com quem se encontra. Em seu caso, acrescentemos, ele tenta, sim, seguir um papel tradicional, ou seja: faça o papel do bom filho ou o do namorado romântico, do pai de três filhos ou o do contabilista, não deixa de fingir ser homens que gostaria de ser, homens que a sociedade ainda valida como os sujeitos chefes e provedores em uma ideologia patriarcal. Se durante a vida real o protagonista foi sustentado primeiro pela mãe, depois por Eva, em suas histórias ele é um trabalhador honesto e um homem de família, atencioso e honrado.

Outra justificativa também cabível para o fingimento-atuação parte da citação que fecha o enredo de *Campo de sangue*:

Ninguém se engane a si mesmo; se algum entre vós se julga sábio, segundo este mundo, faça-se louco para se tornar sábio. Porque a sabedoria deste mundo é loucura diante de Deus, pois está escrito: “O Senhor sabe que são fúteis os pensamentos dos sábios”.  
Cor. 3, 18-20 (CARDOSO, 2005, p. 265)

Fazer-se de louco: o trecho é bíblico, mas lembra Hamlet. O primeiro personagem que apontamos como precursor do protagonista de *Campo de sangue* começou a usar dessa tática após ver o fantasma paterno. Até que ele cumprisse a vingança prometida ao pai, ou seja, matar o tio (Rei Cláudio), era necessário que não fossem levantadas suspeitas quanto às suas intenções. E a melhor maneira de fazer isso, segundo ele crê, é *fingindo-se de louco*. O problema é que, detendo uma consciência moderna, ele próprio se confundirá acerca dos pensamentos que tem e com a forma pela qual passa a ver o mundo. Conforme Lawrence Pereira (2015): “[...] Hamlet cairá em um estado de consciência irônica [...]. As experiências se tornam um simulacro instável, uma imitação teatral que o próprio Hamlet incorporará. Entre o estado da pura encenação e o da imaginação do mundo como representação, há um passo apenas” (PEREIRA, 2015a, p. 25). O tradutor e estudioso informa, a seguir: “Shakespeare tinha à sua disposição um *topos* tradicional, o do *theatrum mundi*, que consistia em figurar o mundo como teatro. Essa figura ressurgiu nos escritos de humanistas, em particular em Erasmo de Rotterdam [...]” (p. 25). Na peça, esse particular ganha amplitude à medida em que um grupo de teatro aparece na corte de Elsinore e, inadvertidamente, ajuda Hamlet em seu plano de *desmascarar* o tio.

Em um diálogo, Hamlet e Rosencrantz, quando este ainda está anunciando a vinda dos atores à corte, conversam sobre as novas tendências teatrais da época, que eram as apresentações com crianças. Quando Hamlet pergunta se esses meninos-cantores estavam superando o teatro tradicional, Rosencrantz responde: “Sim, meu senhor, levaram Hércules e toda a sua carga junto” (SHAKESPEARE, 2015, p. 99). Sobre essa fala, Pereira (2015) explica em nota:

Hércules era representado muitas vezes segurando o globo terrestre, substituindo Atlas enquanto este roubava as maçãs das Hespérides. A imagem, portanto, se refere ao sucesso dos atores juvenis que acabaram levando consigo não apenas o mundo inteiro, mas o seu carregador junto. Segundo outras fontes, o Hércules-porta-mundo era um dos símbolos ou estandartes do Globe Theatre. (PEREIRA, 2015b, p. 244)

Não é à toa, pois, que há um porta-mundo em *Campo de sangue*.

No prédio da pensão em que o protagonista se hospeda existe uma escada em ruínas:

[...] o corrimão soltava-se aos poucos das escadas, [...] os degraus chiavam por baixo da passadeira a imitar mármore, as baratas atravessavam-se-lhe à frente e desapareciam nas frinchas das paredes, [...] na borda do linóleo o pó do caruncho erguia-se em miniaturas de pirâmides [...]. (CARDOSO, 2005, p. 58)

A escada, por si só, já nos remete ao imaginário de Paraíso, Purgatório e Inferno, ainda mais porque a senhoria associa a moradora do segundo andar ao Purgatório. Ademais, lembremo-nos de que, n’*A Divina Comédia*, é uma *escada em ruínas* que leva ao círculo mais apertado do Inferno (ALIGHIERI, 2021), onde se encontra Lúcifer mastigando as cabeças daqueles que Dante considerou os maiores traidores da história, incluindo Judas. Mas nossa referência à escada, aqui, nos interessa especialmente porque, no arranque do corrimão, no patamar, existe a escultura em ruínas de um menino porta-mundo: “[...] o pedaço de gesso do arranque do corrimão, [...] o que tinha sido um menino com um globo na mão. [...] o resto de um menino a segurar o mundo ainda intacto, uma bola perfeita [...]” (CARDOSO, 2005, p. 58). Essa descrição lembra o papel central do homem após o Iluminismo, em que o mundo não precisaria mais do apoio da tradição (HALL, 2006). Ao mesmo tempo, quando centrado apenas em si mesmo, esse homem, como o menino da escultura, não consegue *sustentar* o mundo e dar-lhe significado (SVENDSEN, 2006) — nem dar significação, em consequência, à própria vida.

Por outro lado, a partir de Shakespeare, do *The Globe* e do comentário de Lawrence Pereira Flores (2015), podemos entender essa escultura em deterioramento como referência à vida fingida, *teatral* que se levava na pensão: um menino segurando o globo tal como o Hércules do *Globe Theatre*.

O protagonista assassinou uma mulher na pensão, no mesmo dia em que estava ali uma equipe de TV para filmar uma história que o leitor sabe, em parte, falsa: a senhoria, buscando driblar as ordens judiciais de despejo, quer gerar comoção colocando-se como vítima de uma injustiça social. Para isso, convoca até os vizinhos para que se finjam também moradores do prédio condenado à demolição, ou seja, *monta uma cena*. O próprio assassino, em narração sua em um dos capítulos finais do livro, e já fora de sua sanidade mental, afirma ter visto dentre as câmeras o dono da esplanada que beijou a (primeira) rapariga bonita ao início do enredo. A mulher que ele mata é uma mulher que ele julga ser a rapariga bonita (a quarta, a que lhe fugira). Percebe-se: é como se fossem atores. O protagonista criou, em sua cabeça, os papéis *dono da esplanada* e *rapariga bonita*, e são diferentes pessoas, ao longo do romance, que vão representá-los, ainda que ele não se dê conta disso.

Após o crime, um dos jornais assim noticia o destino da pensão: “O palco deste crime irá ser destruído uma vez que por ordem camarária o prédio onde a pensão funcionava irá ser demolido devido ao seu estado de degradação” (CARDOSO, 2005, p. 255). O *palco do crime* também é o palco da mentira e do papel social que mais agradavam ao protagonista, ou seja, o do contabilista. Também era o palco das mentiras que a senhoria contava à TV e a si mesma. O protagonista, desde o início, para viver bem ali, finge comprar a narrativa dela:

[...] era a senhoria que se encarregava de todo o trabalho, mas ele acreditava na cozinha com que ela sonhava, uma cozinha cheia de empregadas, uma pensão com muitos hóspedes, acreditava na avenida ainda rica, na pensão próspera antes de ser trespassada, uma, duas, três, dez vezes, a avenida das senhoras de chapéu e sombrinha, dos cavalheiros de relógio de corrente em ouro, acreditava em tudo o que a senhoria acreditasse apesar das rachas e da humidade das paredes, apesar de tudo. (CARDOSO, 2005, p. 64)

Para a senhoria, a pensão é resquício de um passado burguês. Não sabemos se, de fato, ela pertenceu a esse passado, ou se sempre o fantasiou. Ao engenheiro e funcionário do tribunal que vão ali fiscalizar o prédio, ela diz: “[...] esta pensão já foi um prédio muito importante, tem mais de cem anos [...]” (CARDOSO, 2005, p. 144). Eles limitam-se a gracejar, céticos das afirmações que a senhoria vai fazendo, e prosseguem com a ordem de demolição.

De todo modo, ainda tomando a escultura do patamar como simbólica do teatro existente em *Campo de sangue*, é justo pensarmos: o menino, deteriorado, tem dificuldade de sustentar o globo, e fica cada vez mais difícil, ao protagonista, sustentar suas mentiras e sua sanidade mental em um mundo que também está *em ruínas*. Lars Svendsen (2006), abordando ao longo de toda *A filosofia do tédio* a ausência de significado para o sujeito moderno (contemporâneo), relembra que:

Para viver uma vida significativa, o homem precisa de respostas, isto é, de certa compreensão de questões existenciais básicas. Essas “respostas” não precisam ser completamente explicitadas, pois falta de palavras não indica necessariamente falta de compreensão, mas a pessoa tem de ser capaz de se situar no mundo e de construir uma identidade relativamente estável. A criação de semelhante identidade só é possível se a pessoa puder contar uma história relativamente coerente sobre quem foi e quem pretende ser. O tempo — como uma unidade do passado, presente e futuro — cria uma unidade no eu, e tempo e eu estão ligados por meio de uma narrativa. Ter uma identidade pessoal é ter a representação de um fio narrativo na vida, em que passado e futuro podem dotar o presente de significado. Não acredito que significado e identidade possam ser propriamente compreendidos independentemente do tempo e da narrativa. Para se ter uma identidade, ser um eu, é preciso ser capaz de contar uma história sobre si mesmo, sobre quem se foi, quem se quer vir a

ser e quem se é agora, entre passado e futuro. Narrar é uma prática ética. (SVENDSEN, 2006, p. 83)

O protagonista de *Campo de sangue* não tem coerência identitária e, como já declarado, vive em um eterno presente. O único momento do enredo em que passa a se preocupar com o futuro é quando tenta, desesperadamente, manter a rapariga bonita junto de si. A essa altura, ele se ocupa com a promessa feita a ela de que teriam casa própria, com tapete à porta e telefone<sup>25</sup>. Sua referência de futuro, como os papéis que veio representando, é um estereótipo social. Ele também passa *a se portar* como um sujeito romântico: “[...] tinha prometido uma casa à rapariga bonita, tinha prometido *o mundo* à rapariga bonita [...]” (CARDOSO, 2005, p. 216, grifo nosso). Vale lembrar a afirmação de Bernardo Soares: “O mal romântico é este: querer a lua como se houvesse maneira de a obter” (PESSOA, 2019, p. 43). O protagonista não pode obter e dar o mundo à rapariga bonita porque seu próprio mundo, tanto pelo viés mítico quanto pelo financeiro, quem sustenta é Eva. E esse mundo que ele promete é simbolicamente o mesmo que, no patamar da escada, está em ruínas, equilibrando-se sobre o menino da escultura.

Se a escultura é *representação*, se é *mundo como teatro*, “[...] o trabalho de se inventar uma vida lógica e rigorosamente certa para cada pessoa [...]” (CARDOSO, 2005, p. 161), levado tão a sério pelo protagonista, acaba levando-o, também, a *confundir os papéis*. Depois do crime, ele próprio passa a se fantasiar de rapariga bonita. É o auge da sua doença mental. Aqui, ele não está, como Hamlet, fazendo-se de louco; ele *enlouquece*, de fato — e os motivos apontados são diversos, como elencamos ao fim do capítulo anterior. Um desses motivos, para Eva, seria a própria insalubridade do quarto na pensão: “[...] era muito fácil enlouquecer se ficasse ali muito tempo” (p. 243). O homem do subsolo, de Dostoiévski, igualmente habitante de um quarto desprezível, tinha para si que *doença era pensar demais*, e *pensar demais* fazia com que os próprios atos se assemelhassem a *atuações*. Na cena que também marca o ápice de seu apodrecimento moral, diz à personagem Liza: “— Água, traga-me água, está ali! —

---

<sup>25</sup> Um adendo: ter um telefone era importante para a rapariga bonita, de modo que percebemos como esse objeto parece ter relevância social no enredo de *Campo de sangue*: o telefone situa-se numa *casa de sonho* e seria por meio dele que a rapariga faria inveja aos amigos acerca da nova vida que tinha (e sobre a qual também mentia). Além disso, se não temos, no enredo, marcação espacial ou temporal explícita, há uma passagem que nos faz situar os personagens entre a década de 1980 e os primeiros anos de 2000 (lembrando que a primeira publicação do livro foi em 2002): a que refere a um *telefone portátil*. “[Eva] Tinha [...] as mãos de cera agarradas a um portátil quase sem peso. [...] queria ter nas mãos um dos antigos telefones pretos, eram [...] mais confiáveis, as vozes estavam mais bem guardadas, se tivesse nas mãos um dos antigos telefones [...] teria onde se agarrar [...]” (CARDOSO, 2005, p. 195). Eva, única personagem com boa situação financeira em *Campo de sangue*, também é a única que tem um telefone portátil. A TV, por outro lado, bem como o telefone com fio, já se fazia presente tanto na casa da mãe do protagonista quanto na pensão.

balbuciei com voz fraca, aliás, consciente de que poderia perfeitamente passar sem a água e não precisava balbuciar com voz fraca. Mas eu estava *representando*, para salvar as aparências, embora o ataque fosse verdadeiro” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 137, grifo do autor). A grande crítica que é feita pelo narrador das *Notas* é essa existência livresca inerente aos homens de consciência amplificada:

Deixem-nos sós, sem livros, e imediatamente ficaremos confusos, perdidos — não saberemos a quem nos unir, o que devemos apoiar, o que amar e o que odiar; o que respeitar e o que desprezar. Até mesmo nos é difícil ser gente — gente com seu próprio e verdadeiro corpo e sangue; sentimos vergonha disso, achamos que é um demérito e nos esforçamos para ser uma espécie inexistente de homens em geral. Somos natimortos, e há muito tempo nascemos não de pais vivos, e isso nos agrada cada vez mais. Estamos tomando gosto. Em breve vamos querer nascer da ideia, de algum modo. Mas basta, não quero mais escrever “do subsolo”... (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 148-149)

A crise existencial de Hamlet, assim como sua suposta *loucura*, também era consequência livresca, como coloca Lawrence Flores Pereira (2015a):

[...] [Hamlet] fala a Ofélia de “paradoxos”, descreve-se como se sofresse de algum tipo de moléstia moral ou espiritual, é um leitor de sátiras, e é visível o quanto os livros inflam seu palavreado e suas divagações. Mais do que isso, pelo menos até seu belo mundo soçobrar, ele era, conforme o descreve Ofélia, o exemplo-mor do cortesão, que fulgurava no mundo da corte, integrado em seus refinamentos. O conhecimento e o gosto surpreendentes de Hamlet pelo teatro, assim como sua fluência em tudo o que diz respeito à teatralização, revelam-no um homem produtivo no lazer e dado a encontrar relações entre ficção e realidade, entre mundo e filosofia. É no contato com os atores que descobriremos esse seu outro lado. (PEREIRA, 2015a, p. 18-19)

Nem Meursault nem o protagonista de *Campo de sangue*, por seus turnos, são grandes leitores: aquele passará a ler fragmentos de jornal na prisão; este mal tem paciência para ler a revista que rouba em uma banca, numa de suas primeiras transgressões. Mas os dois personagens já são consequências caricatas da modernidade que vinha do tempo de Shakespeare e do Romantismo de que brota o homem do subsolo. O Romantismo, ápice do individualismo antropocentrismo que se iniciara no Renascimento e passara pelo Século das Luzes, tem no próprio *romance* que lhe dá o nome o símbolo de uma leitura solitária, em uma burguesia cada vez mais egocêntrica. Meursault e o protagonista de *Campo de sangue*, como dissemos anteriormente, são a exageração dessa sociedade, desiludida após as consequências, no século XX, do modo de existência atrelado não ao corpo social (pela religião ou pelos ideais políticos), mas ao *lucro*. Nessa sociedade, como aponta Walter Benjamin (1994b) em “O narrador”, até o



romance já foi superado pela lógica da informação. Aliás, se Meursault e o homem de *Campo de sangue* vão ler *fragmentos* de jornais e revistas, isso já é sintomático da *fragmentação* midiática e do excesso de informação vazia sobre os quais comenta Svendsen (2006) ao tratar da ausência de significado atual. Acrescenta-se a isso, ainda, que os crimes de ambos os assassinos ajudam a *animar do tédio* as comunidades e jornais locais. No tribunal d’*O estrangeiro*, antes da sessão, um dos jornalistas se dirige a Meursault, dizendo: “Sabe, tivemos de aumentar um pouco o seu caso. O verão é uma época morta para os jornais. As únicas histórias que valiam alguma coisa eram a sua e a do parricida” (CAMUS, 2021, p. 81). Em *Campo de sangue*, narrativas jornalísticas, repletas de afirmações falsas, farão parte dos capítulos finais do livro, e serão o grande deleite da dona da pensão, que se orgulha de ter visto tudo e de ter estado abrigando, no exato momento do crime — no que se torna uma coincidência macabra e simbólica —, uma equipe de TV:

[...] está satisfeita por saber tanto sobre o caso que lhe mudou a vida, a senhoria nunca contará a ninguém que este caso veio mesmo a calhar, abençoada televisão, abençoados jornais, já fixaram a indenização que vai receber quando o prédio for demolido, a senhoria não se sente culpada, se aquela tragédia tinha que acontecer ainda bem que foi útil a alguém [...]. (CARDOSO, 2005, p. 205)

O crime, se condena o protagonista ao Inferno mítico e ao isolamento social, é a salvação da senhoria que temia ir viver na rua — ainda que, enquanto vítima, tenha mentido e aumentado seu caso.

Voltando à escultura do menino portando o globo: junto aos gritos da mulher do segundo andar, seu representado esforço em continuar sustentando o mundo vai marcando a tensão crescente no enredo e o desmoronamento em iminência: “[...] o menino partido continuava com o globo intacto na mão, quanto tempo aguentaria [...]” (CARDOSO, 2001, p. 141). Comentários similares aparecem em diferentes momentos. Já próximo ao fim do romance, descreve-se a cena:

[...] os restos do menino continuavam a segurar no mundo no arranque do corrimão, a rapariga bonita não reparou nas baratas que se lhe atravessavam à frente, no corrimão solto, subia as escadas depressa para deixar de ouvir os gritos da criatura do segundo andar, de tudo o que a incomodava mais eram os gritos, já lhe tinha dito que aqueles gritos lhe faziam muita impressão, ficava toda arrepiada, nunca tinha ouvido ninguém gritar assim, ele acalmou-a dizendo que era uma pobre mulher que tinha enlouquecido, é completamente inofensiva, não sai de casa há mais de trinta anos, um dos hóspedes disse-me que tem um aspecto horrível, parece um animal, ele abanou a cabeça, o

reformado adora contar histórias, de qualquer maneira a rapariga bonita subia sempre as escadas a correr [...]. (CARDOSO, 2005, p. 175)

A *pobre mulher* do segundo andar, ou a *criatura* do Purgatório, está longe de ser a única personagem descrita com aparência animalesca no livro. Todos ali, talvez com exceção apenas de Eva — a *vivente* (cf. capítulo 2) nomeada —, são comparados a animais pelo físico ou têm comportamentos animalescos. Logo em uma das primeiras cenas do romance, a cena da esplanada, o protagonista, por uma espécie de ato falho, lê em uma tabuleta: “Não são admitidos animais que não saibam agradecer” (CARDOSO, 2005, p. 22). Dostoiévski (2009) já apontara que a ingratidão é essência humana; nós, aqui, vimos discutindo como, em *Campo de sangue*, é tênue a linha entre o animal, o humano e o mítico-transcendental. Basta nos lembrarmos de que o protagonista de *Campo de sangue* é, também, pela forma como é construído o enredo, um *anjo caído*. De acordo com Harold Bloom (2008):

O dilema de ser aberto a anseios transcendentais, mesmo que estejamos presos dentro de um animal mortal, é exatamente a situação do anjo caído, isto é, de um ser humano inteiramente consciente. Velhice, doença e a própria morte eram vistas como demônios na maioria das tradições do mundo, e a dupla de “morte e o diabo” é uma das mais famosas expressões cristãs. Anjos caídos, não em qualquer sentido ideológico, mas como imagens da situação humana essencial, são muito mais fundamentais para nós. (BLOOM, 2008, p. 76)

Bloom (2008) considera Hamlet um paradigma dentre os anjos caídos. Na tragédia de Shakespeare, esse personagem se lamenta:

[...] Ó Deus! Ó Deus!  
 Que tediosos, rançosos, planos e improfícuos  
 Parecem-me os usos todos deste mundo!  
 É nojento! É um jardim onde se alastra o inço  
 Que explode em grãos. Só há o que é podre e corrupto  
 Dominando ali. Mas como chegou a isso? (SHAKESPEARE, 2015, p. 62)

Em *Hamlet*, como em *Campo de sangue*, o cenário de ruína se dá junto ao mito da queda do Paraíso: a deterioração que é o castigo a quem recusou a eternidade. Há que se ter em conta os devidos distanciamentos: *Campo de sangue* parte de uma visão católica do mito cristão; a peça shakespeariana, mesmo que ainda ecoe as práticas e crenças católicas, situa-se numa Inglaterra pós-Reforma que aderiu ao protestantismo — e que censurava referências ao catolicismo. De todo modo, ambas as obras trazem o tédio imiscuindo-se dentro de um tempo histórico decadente e degenerescente — imiscuindo-se dentre *podridão* e *ruínas*. Para Hamlet, o jardim terreno, ao contrário do paradisíaco, “É um jardim onde [...] / Só há o que é podre e

corrupto / Dominando ali” (SHAKESPEARE, 2015, p. 62), e o tédio corrobora para a deterioração. Assim também em *Campo de sangue*. Em todo o enredo, o tédio situacional tenta disfarçar o tédio existencial, e, para se livrar daquele, recorre-se a passatempos. Antes de conhecer a rapariga bonita, o protagonista olhava o relógio sem parar porque “[...] vigiar o tempo ajudava-o a gastá-lo [...]” (CARDOSO, 2005, p. 19); entregava-se a conversas circulares e banais com Eva; distraía-se em jogos mentais os mais diversos; flanava pela cidade, aliás com a visão mesmo de um poeta; “[...] gostava de preencher formulários [...]” (p. 50) e de se tornar sócio de “[...] tudo quanto pudesse [...]” (p. 50). Inventar vidas também é um passatempo, bem como perseguir a rapariga bonita, mesmo que isso tome um caráter mais existencial (salvação). Ao fim, já doente e sem seu relógio, o protagonista passa a contar obsessivamente tudo o que faz e tudo o que o cerca.

O tédio existencial, encoberto pelos tédios situacionais solapados, por sua vez, por passatempos, é, como vimos, consequência *moderna*, romântica — e que, ao longo do século XX, junta-se a uma leitura comum de um tempo em ruínas, como é a feita literariamente por Bernardo Soares e, filosoficamente, por Walter Benjamin (1994a; 1994b; 1994c) e Giorgio Agamben (2021). Este, em *Quando a casa queima*, comenta: “Desde quando a casa queima? Desde quando está queimada? Certamente, há um século, entre 1914 e 1918, algo aconteceu na Europa que lançou nas chamas e na loucura tudo o que parecia restar de íntegro e vivo; depois, novamente, trinta anos depois, a fogueira se reacendeu violentamente” (AGAMBEN, 2021, p. 14). Associando as ruínas do mundo às Grandes Guerras, Agamben (2021) não deixa, por outro lado, como os outros autores/narradores, de associar essas ruínas também ao início da ideia de progresso:

[...] talvez, o incêndio começou já há muito, quando o cego impulso da humanidade em direção à salvação e ao progresso se uniu à potência do fogo e das máquinas. Tudo isso é notório e não adianta repetir. Pelo contrário, é preciso se perguntar: como podíamos continuar a viver e pensar enquanto tudo queimava? O que restava de algum modo íntegro no centro da fogueira ou em suas margens? Como conseguimos respirar entre as chamas? O que perdemos? A quais destroços — ou imposturas — nos agarramos? (AGAMBEN, 2021, p. 15)

Em “O tempo, esse grande escultor”, Marguerite Yourcenar (2018), situando-nos também como acostumados às ruínas e sobrevivendo *dentre* ruínas, escreve que nossos antepassados, a partir do Renascimento, restauravam as estátuas antigas em que faltavam pedaços:

Nossos antepassados restauravam as estátuas; nós lhes retiramos os falsos narizes e os aparelhos de prótese; nossos descendentes, por sua vez, procederão de outra forma. O ponto de vista atual representa ao mesmo tempo um ganho e uma perda. A necessidade de refabricar uma estátua completa, de membros postiços, podia ter algo a ver com o desejo ingênuo de possuir e expor um objeto em bom estado, inerente a todas as épocas pela simples vontade de seus proprietários. Mas esse gosto da restauração a todo transe, que foi o dos grandes colecionadores a partir da Renascença, e que durou quase até nós, nasceu sem dúvida de razões mais profundas que da ignorância, a convenção ou o preconceito de uma pessoa grosseira passados a limpo. Mais humanos talvez do que nós, pelo menos no domínio das artes, do qual só desejavam sensações felizes, dotados de outro tipo de sensibilidade, nossos ancestrais suportavam mal essas obras-primas mutiladas, essas marcas de violência e de morte sobre os deuses de pedra. Os grandes apreciadores de antiguidades restauravam por piedade. Por piedade é que lhes desfazemos as obras. Talvez tenhamos levado longe demais o hábito da ruína e das feridas. (YOURCENAR, 2018, p. 43)

Em nosso “hábito da ruína e das feridas” (YOURCENAR, 2018, p. 43), aceitamos, nas esculturas antigas, as mutilações resultantes das guerras e da intolerância iconoclasta, sabendo que “Um mundo de violência agita-se em torno dessas formas calmas” (p. 43). Também aceitamos a passagem do tempo de que essas esculturas são vítimas e testemunhas. Sobre isso, Yourcenar (2018), referindo-se às estátuas gregas do século VI tais como chegaram a nós, diz:

Esses duros objetos feitos de maneira a imitarem formas da vida orgânica sofreram, a seu modo, o equivalente da fadiga, do envelhecimento, da infelicidade. Modificaram-se como o tempo nos modifica. As sevícias dos cristãos ou dos bárbaros, as condições sob as quais passaram enterradas séculos de abandono até o momento da descoberta em que nos foram restituídas, as restaurações hábeis ou desastrosas com que se beneficiaram ou padeceram, o unto ou a pátina verdadeira ou falsa, tudo, até a atmosfera dos museus onde estão hoje encerradas, marca para sempre seus corpos de metal ou de pedra. (YOURCENAR, 2018, p. 41)

Até as estátuas, símbolos de perenidade, acabam por envelhecer e retornar à matéria original. Desse modo, em *Campo de sangue*, a escultura do menino segurando o globo, para além da ruína psicológica do protagonista, pode ser lida pela ideia de *ruína física*: a matéria que se deteriora dia a dia para retornar ao pó. Hamlet denomina o ser humano, justamente, como “quintessência do pó” (SHAKESPEARE, 2015, p. 98). Como dito no segundo capítulo aqui, a expulsão mítica do Paraíso cristão é a expulsão da eternidade: a partir da Queda, o homem e a mulher eternos se tornam *viventes*, e passam a envelhecer e morrer. A Eva de Dulce Maria Cardoso (2005) tem uma aversão profunda aos idosos e ao envelhecimento que teme em seu próprio corpo. Outra personagem da autora, a jovem Sofia d’*O chão dos pardais*, lida com o assunto de outra forma, mas que traduz, do mesmo jeito, seus personagens contemporâneos que

vivem apenas pelo presente. Sofia diz para o amante Afonso acerca de outros idosos de classe alta como ele:

Têm os pulmões todos cor-de-rosa. Pouparam o fígado, o coração, a bexiga, a vesícula, os rins, os ossos, os tímpanos, pouparam tudo. Parece que ainda não deram conta de que a vida é só um enorme gasto. De corpos e de esforços. O esforço de poupar os corpos é o mais inútil de todos. Os corpos são para usar e gastar. Não servem para mais nada. (CARDOSO, 2021, p. 28)

Para Sofia, o corpo é *para gastar* como, para os personagens de *Campo de sangue*, o tempo só existe *para ser gasto*. Se Eva quer gastar o tempo, mas não o corpo, é um paradoxo inerente à própria personagem, atrelada ao tempo eterno paradisíaco. O protagonista, por seu turno, reconhece os sinais da idade e da podridão em si e nos outros: “Conhecia bem a maldade e o cheiro da pele podre, era só isso que conhecia dos anos [...]” (CARDOSO, 2005, p. 57). Na cena da esplanada, a narração acerca dele é a seguinte:

[...] nele existiam poucas coisas mais verdadeiras e essenciais do que aquele cheiro que lhe fugia, a pele rota expunha-o, denunciava-o, o ar quente e seco arranhava-lhe as narinas, secava-lhe a boca e inchava-lhe a língua como às vezes lhe acontecia durante o sono, ao acordar raspava com as unhas a saliva grossa, mas estava na rua e as unhas estavam tão sujas, esfregou as mãos com a ponta dos dedos até formas rolos pretos de surro que sacudiu, distraidamente, para o chão. (CARDOSO, 2005, p. 28)

Na compilação *Livro do Céu e do Inferno*, Jorge Luis Borges e Bioy Casares (2003) trazem, sob o título “A mensagem dos réprobos”, um trecho de Emanuel Swedenborg (*Sapientia Angelica de Divina Providentia*, parágrafo 340, 1764) que associa a sujidade às almas do Inferno:

[...] Alguns dos espíritos que conseguiram autorização para sair do inferno, disseram-me: “Da parte do Senhor escreveste muitas coisas; escreve agora algumas da nossa parte”. Eu respondi-lhes: “Que devo escrever?” E eles disseram: “Escreve que todo o espírito, bom ou mau, vive no seu próprio deleite, o bom no deleite do seu bem, o mau no deleite do seu mal”. E eu perguntei: “Qual é o vosso deleite?” Disseram que era o prazer do adultério, do roubo, da mentira e da impostura. Perguntei-lhes: “Qual é a natureza desses deleites?” Disseram que outros os percebiam como o cheiro dos excrementos, como o cheiro fétido dos cadáveres e a acrimônia de antigas urinas. Eu disse-lhes: “Essas coisas são agradáveis para vós?” Responderam que eram muito agradáveis. Eu disse-lhes: “Sois como os animais imundos que se revolvem no meio de tais coisas”. E eles responderam: “Sim, somos, somos. Mas essas coisas são o deleite do nosso olfacto”. (BORGES; CASARES, 2003, p. 32)

A podridão que, a partir desse trecho, é *natureza infernal*<sup>26</sup>, é tão essencial ao protagonista de *Campo de sangue* quanto o mau caráter que vai descobrindo em si após a Queda: nas cenas finais, quando percebe o quanto o autoritarismo violento lhe faz bem, vai considerar a nova personalidade, que o aproxima dos outros homens, como algo que é verdadeiro nele, ao contrário do fingimento de que se compôs durante todo o enredo.

A corrupção do corpo e do caráter também é tema em *A morte em Veneza*, como comentamos anteriormente. Na novela de Thomas Mann (2015), o amor de Aschenbach por Tadzio também é o amor pela *juventude* de Tadzio. O escritor fictício, para além de ser proveniente de uma família composta de homens de compleição frágil e (metaforicamente) demonstrar, nos traços do próprio rosto, as lutas mentais pelas quais passou ao escrever suas obras, já é um homem de idade avançada. Aschenbach, aliás, é tão afeito à fragilidade e à passagem natural do tempo que, a princípio, o incomoda ver um velho tentando, pela maquiagem e pela vestimenta, se camuflar dentre homens jovens. Do mesmo modo, Aschenbach vai perceber o avanço da deterioração na própria figura do amado — a quem, mais ao fim, notará olhos *crepusculares*:

[...] notara a imperfeição dos dentes de Tadzio. Eram um tanto pontudos e lívidos, sem aquele esmalte que confere a saúde, e de singular transparência e aspereza, tal como frequentemente encontramos entre os anêmicos. “O rapaz é por demais delicado; é mesmo doentio”, pensou Aschenbach. “Provavelmente não viverá muito tempo.” (MANN, 2015, p. 43)

Aschenbach, contaminado, do início ao fim da novela, pela ideia da morte, se vê rodeado dela em Veneza. A “atmosfera pútrida” (MANN, 2015, p. 64) da cidade e o constante cheiro de podre da laguna próxima ao hotel marcam sua ruína pela cólera assim como, em *Campo de sangue*, a escultura em deterioramento e os gritos da mulher do segundo andar marcam a ruína do protagonista pelo “enlouquecimento”.

N’*A morte em Veneza*, no auge da paixão por Tadzio, Aschenbach assumirá o mesmo comportamento que criticou na figura do velho disfarçado: camuflará a idade pela maquiagem. Esconder a deterioração em si é também fazer o mesmo que faz Veneza: para proteger o comércio e o turismo, as autoridades locais disfarçam a epidemia de cólera afirmando que a desinfecção municipal seria, simplesmente, para conter o mal-estar provocado pelo calor e pelo

---

<sup>26</sup> Cf., no segundo capítulo, a descrição do protagonista de *Campo de sangue* como *demoníaco* — ou, a partir do ensaio de Bloom (2008), como *anjo caído*.

siroco. Veneza e suas autoridades estão para Aschenbach como a senhoria e sua pensão estão para o protagonista de *Campo de sangue*.

Esse protagonista não chega a tentar se disfarçar de jovem, mas a rapariga bonita sente vergonha dele por ele ser *velho*:

Estava sentada com os amigos quando ele apareceu e se sentou na mesa ao lado, os amigos não disseram nada, não costumavam comentar os velhos que se sentavam no café, ele sorriu, um dos amigos ainda disse, outro doido, mas ele aproximou-se dela e pôs-lhe as mãos sobre os ombros, ao princípio os amigos ainda a defenderam de um velho doido mas depois calaram-se quando perceberam quem ele era, a rapariga bonita corou muito, os amigos não conseguiam disfarçar o gozo, a rapariga bonita tinha-lhes dito que se ia embora porque queria outra vida, uma vida melhor, tinha regressado para lhes contar que já a tinha encontrado, a rapariga bonita quando falou no papel dele na outra vida que tinha encontrado não lhes disse que era velho, que se vestia mal [...]. (CARDOSO, 2005, p. 206)

A rapariga bonita vai se afastar dele quando lhe perceber, para além da deterioração física, a deterioração do caráter. E é justamente a fuga dela que desencadeará, no protagonista, seu lado assassino, que o condenará ao sanatório e ao Inferno metafórico.

N’*A morte em Veneza*, outro ponto chama a atenção: a desculpa municipal de que não haveria doença, e sim mal-estar gerado pelo calor, lembra a justificativa de Meursault quanto ao assassinato que cometeu. Aliás, o calor absurdo vinha o perseguindo desde o fatídico velório em que não chorou pela mãe: a luz excessiva no ambiente o incomodava, dando-lhe cansaço, sonolência e um certo senso de irrealidade. Além disso, o calor pedia que o corpo da mãe fosse enterrado rapidamente, e o cortejo, durante o qual “O brilho do céu era insuportável” (CAMUS, 2021, p. 23), faz com que a paisagem mergulhe em “sol transbordante” (p. 22) e se torne “deprimente e desumana” (p. 22). Como descreve o narrador d’*O estrangeiro*:

Parecia-me que o cortejo ia um pouco mais depressa. À minha volta era sempre a mesma paisagem luminosa, plena de sol. O brilho do céu era insuportável. Em dado momento passamos por uma parte de estrada que havia sido refeita há pouco. O sol derreteria o asfalto. Os pés enterravam-se nele, deixando aberta sua polpa luzidia. Por cima do carro o chapéu do cocheiro, de couro curtido, parecia ter sido moldado nesta lama negra. Eu estava um pouco perdido entre o céu azul e branco e a monotonia destas cores, negro pegajoso do asfalto aberto, negro desbotado das roupas, negro laca do carro. Tudo isto, o sol, o cheiro de couro e de esterco do carro, o do verniz e do incenso, o cansaço de uma noite de insônia, me perturbava o olhar e as ideias. (CAMUS, 2021, p. 23)

O mesmo incômodo persegue o protagonista de *Campo de sangue* no dia em que ele finca o pé no caco de vidro e cai, simbolicamente, do Paraíso. É o dia mais quente do ano:

[...] o calor que se elevava no céu também distorcia o horizonte, [...] a beleza é um bom pretexto para se enlouquecer, o pecado da beleza, no verão a cidade está vazia, a solidão é um bom pretexto para se enlouquecer, o pecado da solidão, no verão a cidade pertence aos vagabundos e velhos, aos que são obrigados a ficar, aos que não podem partir, todos irmanados no ventre infindo de tamanho e segredo, com o calor há sempre quem mate por razões alheias à vontade, o calor ferve o sangue que uma vez derramado é rapidamente pó, um pó que se entranha facilmente na calçada, a beleza e a solidão são bons pretextos para se enlouquecer [...]. (CARDOSO, 2019, p. 27)

“[...] com o calor há sempre quem mate por razões alheias à vontade [...]” (CARDOSO, 2019, p. 27): essa possível (e já mencionada) referência, em *Campo de sangue*, ao narrador-personagem de *O estrangeiro*, remete ao mal-estar imenso sentido por este na praia, desde antes do assassinato do árabe: “Eram o mesmo sol e a mesma luz, sobre a mesma areia, que se prolongavam até aqui. Havia já duas horas que o dia não progredia, duas horas que lançara âncora num oceano de metal fervilhante” (CAMUS, 2021, p. 59). Sobre o momento imediatamente posterior ao assassinato, Meursault narra:

Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça. (CAMUS, 2021, p. 60)

De algum modo, Meursault também é expulso de sua praia-Paraíso, conforme a ideia, expressa em *Campo de sangue*, de que “[...] homem algum poderá permanecer no paraíso” (CARDOSO, 2005, p. 30).

Se tanto em *Campo de sangue* quanto em *O estrangeiro* o calor excessivo acompanha a tragédia de seus (anti-)heróis, as moscas, símbolos de podridão, ocupam ambos os enredos. Meursault, já preso e durante um interrogatório, destaca que “[...] havia no escritório grandes moscas, que pousavam no meu rosto” (CAMUS, 2021, p. 67). Em *Campo de sangue*, na esplanada, nesse que era o dia mais quente do ano, o protagonista observa que “[...] o calor erguia uma parede de ar trémulo que o paralisava, no verão a cidade esvaziava-se, sobravam as moscas, muitas moscas zonzas que voavam sobre o alcatrão amolecido [...]” (CARDOSO, 2005, p. 27).

Já comentamos anteriormente sobre como, em *Campo de sangue*, a imagem da mosca é tanto metáfora para algo que atrapalha quanto, ao fim do enredo, símbolo da incapacidade



humana de se furtar a dias sempre iguais. Aqui, notamos que a imagem da mosca também corresponde à doença e à deterioração. Especialmente quando as moscas são varejeiras, como as que incomodam o protagonista após ele ter machucado o pé / sido expulso do Paraíso:

A dor do pé, o cheiro do limão de plástico pendurado no retrovisor, o calor, o homem forte, tudo lhe provocava vômitos. [...] as moscas entravam e saíam do carro, zumbiam à volta da cabeça dele, o vinho branco, os bocados de polvo e os cigarros da tarde revolviavam-se no estômago e vinham-lhe à boca, uma varejeira voou ruidosamente até que encontrou a carne ferida onde pousar, arrepiou-se repugnado, devia enxotá-la mas não conseguia executar este movimento tão simples de mexer o braço [...]. (CARDOSO, 2005, p. 49)

É uma varejeira que o protagonista verá antes de desmaiar, já à porta do hospital (CARDOSO, 2005, cf. p. 51). Os próximos dias, os dias de busca pela rapariga bonita, já serão dias de outras estações que não esse verão de calor infernal associado, ironicamente, ao Paraíso.

Antes que voltemos à ruína da pensão e ao menino segurando o globo, discutiremos este que é também um aspecto relevante no enredo de *Campo de sangue*: a passagem das estações.

O enredo se inicia no verão, a estação cujo tédio é também descrito em *O estrangeiro* e *A morte em Veneza*. No verão, em *Campo de sangue*, até o lixo é entediante:

[...] noutros verões, sobravam lugares de estacionamento, noutra noite não se teria incomodado com a avenida vazia, não teria reparado nos carros estacionados numa desordem rigorosa, no verão os carros ficam-se pela desordem de uns em espinha outros não, não existem as segunda e terceira filas, os contentores do lixo estavam quase vazios, não havia quem os enchesse, quem deixasse sacos ao lado, os cães não tinham o que remexer, não se viam pelo chão pacotes de leite espalmados e cascas de fruta, o lixo do verão é monótono, as famílias em férias deixam os seus restos noutros lados, o lixo do verão entedia, no princípio de outono aparecem as bonecas desmembradas e as roupas velhas das arrumações, no inverno sobras e mais sobras, no natal os contentores ficam cheios de papel de embrulho e de fitas coloridas, muitos pais-natal pelo chão, mas no verão só o tédio que toma conta de tudo. (CARDOSO, 2005, p. 54)

O tédio que se imiscui dentre o lixo prenuncia a ruína do prédio, e, pela forma como o protagonista a imagina, é prenúncio também de uma *coletividade* em ruínas:

[...] a avenida estava cheia de lixo e de silêncio, os prédios tinham todos o mesmo tom de sujidade, um creme doentio, as árvores do passeio morreram na rodela de terra em que haviam sido plantadas, campas geometricamente ordenadas no passeio, a madeira há-de ser serrada e enfiada em contentores por homenzinhos fardados de verde, [...] os prédios também hão-de ruir, deixando algumas paredes suspensas a desafiar a lei e o estado de gravidade, lei e estado numa estranha coincidência, pelo chão bocados de cozinhas, de

quartos e salas, cadeiras misturadas com lava-louças de inox, pedras de muitas cores, amarelo-pintainho do quarto do bebé e verde-garrafa da sala de estar, livros por estrear, uma torneira ainda aproveitável, um bidé intacto, painéis amolgados, as molas de um sofá, uma vassoura, uma colcha com um leão bordado, um pinóquio com as pernas partidas, pedras, muitas pedras, cacos, muitos cacos, uma boneca espanhola sem cabeça, os prédios precipitar-se-ão no ar, um estrondo, as paredes suspensas, os bombeiros vedarão a zona com plásticos de cores fortes, quando a televisão filmar tudo isto terá acontecido, mas por enquanto as árvores e os prédios da avenida ali permanecem, as madeiras apodrecidas já não são janelas porque já não se abrem para a rua, as folhas das árvores são papel vegetal, a lua em quarto minguante é ainda um sorriso bonito no céu [...]. (CARDOSO, 2005, p. 55-56)

Se os prédios são simbólicos de uma modernidade que, ao mesmo tempo que se aglomera nas cidades, se individualiza em apartamentos, o protagonista nota que, ao menos na ruína de uma tragédia imaginada, os restos das pessoas voltam a ser os restos de uma humanidade *em comum*. Os *muitos cacos*, por sua vez, remetem à Queda simbólica que o protagonista sofrera algumas horas antes, na esplanada-Paraíso: a Queda a partir da qual têm início a história, a degeneração física e moral, a ruína.

“Ele olhou para o relógio, acendeu um cigarro, os dias já eram mais pequenos, nem sol não se veria no parque, deixou-se cair no sofá, estava cansado...” (CARDOSO, 2005, p. 79): os dias após a queda do Paraíso vão diminuindo e o frio vai se aproximando. A queda de temperatura que se faz sentir acompanha, como a iminência da queda da pensão, a queda da sanidade do protagonista. Este, já no outono (cf. p. 87), conversando com Eva, alega que essa estação é um “tempo cheio de morte” (p. 87) — o que gera estranhamento na ex-mulher, que já vinha sentindo o ex-marido diferente e distanciado.

Quando o protagonista começa a se envolver com aquela que considera a rapariga bonita, o frio já era de tremer (cf. CARDOSO, 2005, p. 171). Como apontamos no capítulo anterior, o Inferno, em *Campo de sangue*, está associado à época mais fria e mais tumultuada do ano, como o revela a reclamação de uma senhora pela qual o casal passa na rua: “[...] esta época é um inferno, um verdadeiro inferno” (p. 172). Em *Campo de sangue*, ainda que o local em que se passa o enredo não seja nomeado ou identificado, o país em que estão os personagens, provavelmente europeu (e *possivelmente* Portugal), tem o Natal situado no inverno. É do caos comercial nas ruas que a senhora reclama.

O assassinato ocorre no Inferno-inverno, auge da perturbação mental do protagonista. Faz-se interessante, portanto, que o crime ocorra não durante o tédio e calor extremo do verão, como n’*O estrangeiro*, mas na estação culturalmente associada à solidão, à tristeza e à melancolia. Em nenhum momento do romance esta última palavra é mencionada; porém,

compreendendo a melancolia como precursora do tédio moderno (SVENDSEN, 2006), adiante explicaremos como, literariamente, ela também se associa à imagem de ruína.

De todo modo, a época do Inferno-inverno é a época em que o protagonista se sente melhor. Isso vai ao encontro do seguinte fato: quando o protagonista começa a sentir paixão, ciúmes e ira, ele sente que está sendo *ele mesmo*. É natural, portanto, que esse reencontro com o próprio caráter *essencial*, isto é, ser *humano como qualquer outro homem*, ocorra durante a estação em que o protagonista também se sente mais confortável. Ao polo oposto do tédio paradisíaco do verão está esse Inferno-caos em que o protagonista se sente em casa.

Nas cenas referentes ao sanatório, algum tempo após o crime do protagonista, a primavera está em seu auge (cf. CARDOSO, 2005, p. 182), e as árvores-de-judas estão lotadas. Uma árvore-de-judas está no pátio do sanatório, e nenhuma das quatro mulheres, afastando-se dali, notam um pardal, pássaro bíblicamente simbólico da humildade e do amor divino, que pousa na árvore. As quatro já julgaram e condenaram o protagonista, cada uma com seus motivos. E todas o condenaram por sua *mundanidade*: um homem tão comum dentre os homens como um pardal dentre os pássaros. “Campo de sangue” é o local que Dulce Cardoso (2005) já apontara, em uma das três epígrafes do livro homônimo, como aquele em que, na Bíblia, se refere ao suicídio de Judas:

Então Judas, que O entregara, vendo que Ele tinha sido condenado, foi tocado pelo remorso e devolveu as trinta moedas de prata aos príncipes dos sacerdotes e aos anciãos [...]. Depois de terem deliberado compraram com elas o “campo do oleiro” para servir de cemitério aos estrangeiros. Por tal razão, aquele campo é chamado até ao dia de hoje — Campo de Sangue. Mt. 27,2-9. (CARDOSO, 2005, p. 7)

Esse homem, depois de ter adquirido um terreno com o salário do seu crime, precipitou-se de cabeça para baixo e todas as suas entranhas se espalharam. O facto chegou ao conhecimento de todos os habitantes de Jerusalém, a tal ponto que esse terreno foi, na língua deles, chamado HAKELDAMÁ, que quer dizer: Campo de Sangue. Act. 1, 18-20. (CARDOSO, 2005, p. 7)

Ademais, a árvore-de-judas é tida, popularmente, como a árvore em que Judas teria se enforcado<sup>27</sup>. O protagonista de *Campo de sangue*, como Judas Iscariotes ao terreno do seu suicídio, comprou com sangue seu quarto no sanatório em que os dias voltam a ser todos iguais. O tempo volta a ser repetitivo e circular como são repetitivas e circulares as estações. Conforme narra Meursault n’*O estrangeiro*: “No fundo, posso dizer que o verão depressa substituiu o

---

<sup>27</sup> A versão do suicídio enquanto enforcamento, e não precipitação, vem em Mateus 27,5 (cf. BÍBLIA, 2006, p. 1319). O versículo do enforcamento foi suprimido por Dulce Maria Cardoso (2005) na epígrafe.

verão” (CAMUS, 2021, p. 79). Ou, como aponta Álvaro de Campos no poema “Passagem das horas”: “Mas o fato é que é sempre outono no outono, / E o inverno vem depois fatalmente, / E há só um caminho para a vida, que é a vida...” (PESSOA, 2016, p. 224-225). O heterônimo registra ideia parecida em “Clearly non-Campos!”:

Quatro vezes mudou a 'sção falsa  
 No falso ano, no imutável curso  
 Do tempo conseqüente;  
 Ao verde segue o seco, e ao seco o verde,  
 E não sabe ninguém qual é o primeiro,  
 Nem o último, e acabam. (PESSOA, 2016, p. 325)

Em suma, e como comentamos no capítulo anterior, o tédio moderno-contemporâneo é, por vezes, um tédio cíclico — até que a morte do indivíduo, consequência da Queda mítica (expulsão da eternidade), interrompa esse ciclo.

Um relógio marca o horário durante quase todo o enredo de *Campo de sangue*, e vai, pelo suspense, anunciando a derrocada do protagonista. A partir do roubo do relógio, sua tragédia se torna mais gritante porque o tempo parece passar mais alucinadamente: a Queda não é mais a do Paraíso, mas a precipitação ao Inferno enquanto ruína pessoal.

Passamos pelas significações sociais e subjetivas do relógio no segundo capítulo desta dissertação. A marcação das horas está presente em grande parte de *Campo de sangue*. N’*A morte em Veneza*, em que a ruína final também vai se aproximando com mais rapidez a partir de dada altura, uma ampulheta aparece a Aschenbach em devaneio:

Avançava a noite, desagregava-se o tempo. Na casa de seus pais, muitos anos antes, houvera uma ampulheta. De repente, Aschenbach revia o utensílio frágil, cheio de significado, como se ele estivesse à sua frente. Silenciosa, fininha, escorria a areia cor de ferrugem através do estreito gargalo de vidro, e quando começava a escassear na cavidade superior, formava-se ali um pequeno, mas veemente remoinho. (MANN, 2015, p. 71-72)

Um relógio é o único objeto que o narrador-personagem de “Casa tomada” consegue salvar da invasão que ele e sua irmã imaginam em seu lar. Nesse conto de Julio Cortázar (2021), a casa do narrador e de Irene, cujo “casamento de irmãos” (CORTÁZAR, 2021, p. 85) fechava uma genealogia iniciada pelos bisavós e reforçava a ideia de tradição pelo sangue familiar, tem sua ruína simbolizada na ocupação, cômodo a cômodo, por forças desconhecidas. Essas forças podem ser, também, a ruína mental dos protagonistas: se o narrador os descreve como estando confortáveis em sua felicidade doméstica, a rotina, sempre repetitiva e silenciosa, pode ser lida

como desencadeadora da obsessão pelos sons estranhos na casa. Por esse viés, como o protagonista de *Campo de sangue*, os protagonistas de “Casa tomada” teriam *enlouquecido*. E o fim da tradição familiar, simbolizada pela casa, tem hora marcada: onze horas da noite conferidas no relógio de pulso, o objeto que restou.

Em *Campo de sangue*, a ruína da pensão, se pode ter os significados especiais aqui expostos quando relacionada ao protagonista, para a senhoria não deixa de representar, também, o fim de uma tradição, ainda que desconfiemos da importância social original que a personagem atribui ao prédio. E não há maiores indícios para que associemos essa tradição à família da própria senhoria, como acontece, por exemplo, no livro *Os meus sentimentos*, também de Dulce Maria Cardoso (2012). Esse romance, publicado pela primeira vez em 2005, tem na narradora-personagem Violeta o desprezo pela tradição que os pais representam, ou seja: uma burguesia portuguesa, esnobe, racista e salazarista. A narração se dá alguns anos após a morte desses pais. Os rancores pessoais de Violeta a impedem de cuidar da casa que lhe ficou como herança: “[...] a casa que apertava as paredes para me sufocar e baixava os tetos que me esmagavam, [...] as telhas e os vidros partidos, o vento a assobiar nas escadas e a falta de ar de sempre” (CARDOSO, 2012, p. 89). Querendo se livrar desse passado, e antes que a casa termine por desmoronar sem nenhum lucro, Violeta a vende.

Também em “A queda da casa de Usher” uma casa pode ser associada, por uma primeira leitura, à queda de uma tradição. Nesse conto de Edgar Allan Poe (2012b), “Usher” nomeia tanto o edifício secular quanto a família que o possuía, restrita, como em “Casa tomada”, a um último casal de irmãos. Roderick Usher, o homem, é quem pede que o narrador-personagem fique uma temporada com ele, fazendo-lhe companhia. Usher passava por um momento difícil: a irmã estava com uma doença terminal desconhecida enquanto ele próprio também sofria com um distúrbio mental que o fazia receber, de forma dolorida, sons e sensações. Em resumo: como a própria mansão, os irmãos Usher estavam em ruína.

Como a pensão de *Campo de sangue* ou a cidade de *A morte em Veneza*, a Casa de Usher tinha uma aterradora e pútrida atmosfera particular. Assim é descrita a construção:

Sua característica principal parecia ser a excessiva antiguidade. A descoloração do tempo fora enorme. Fungos minúsculos cobriam todo o exterior, pendendo dos beirais como redes intrincadas. E no entanto tudo isso assim se dava à parte qualquer dilapidação extraordinária. Nenhuma seção da alvenaria desabara; e parecia haver uma incongruência incompreensível entre a ainda intacta adaptação de suas partes e a condição deteriorada das pedras individuais. Muita coisa naquilo me lembrava a especiosa totalidade de um madeiramento antigo apodrecendo por longos anos em alguma cripta decrépita sem nunca ter sido perturbado pelo sopro do ar exterior. Além dessa

indicação de extensa decadência, entretanto, a estrutura dava pouco sinal de instabilidade. O olho de um observador atento teria talvez percebido uma fissura quase imperceptível que, estendendo-se desde o telhado do edifício, na frente, descia pela parede em um zigue-zague, até se perder nas soturnas águas do lago. (POE, 2012b, p. 224)

Nessa “extrema decadência” (POE, 2012b, p. 224) de um prédio que, como um todo, gera “uma sensação de insuportável desespero” (p. 221), a fissura retratada aponta para o desabamento iminente. A descrição de um dos aposentos internos, por sua vez, que muito lembra o interior de uma catedral gótica, gera a seguinte observação do narrador: “Senti que respirava uma atmosfera de tristeza. Um ar de austera, profunda e irremediável melancolia pairava no ambiente, impregnando tudo” (p. 225).

As primeiras descrições da melancolia surgem no Renascimento: como esclarece Jean Starobinski (2014) em *A melancolia diante do espelho*: “Na tradição da medicina clássica dos humores, a melancolia se definia muito precisamente como um ‘veneno negro’. O efeito corrosivo da bile negra, não mais temperado pela ‘doçura’ do humor sanguíneo, produzia seus malefícios em todo o organismo, a começar pelo cérebro” (STAROBINSKI, 2014, p. 31). No *Hamlet* de Shakespeare, o personagem Polônio associa ao estado anormal do príncipe (cuja causa ele assume que seja o amor por Ofélia) a melancolia nesse sentido renascentista:

[...] E ele [...]  
Entregou-se à tristeza e, depois, ao jejum,  
E passando noites desperto, enfraqueceu,  
Debilitando a mente. E assim, nesse declive,  
Caiu nessa loucura onde agora delira  
E que todos lastimamos. (SHAKESPEARE, 2015, p. 93)

Em nota, Lawrence Pereira (2015b) explica:

[...] Polônio descreve os estágios do caso clássico de melancolia: depressão, perda de apetite, insônia, debilidade, delírio, furor enlouquecido. Em *Romeu e Julieta*, Montéquio descreve o estado de melancolia amorosa de Romeu: “...ele foi visto muitas vezes ali na aurora/ Com lágrimas que aumentavam o orvalho matinal/ Acrescentando às nuvens mais nuvens com seus profundos suspiros./ Mas assim que o sol todo sorridente/ no longínquo ocidente começou a descortinar/ Os sombrios cortinados do leito de Aurora,/ Para longe da luz meu pesaroso filho dirige-se à nossa casa,/ e sozinho em seu quarto se fecha/ tranca as janelas, barrando a bela luz diurna,/ fazendo para si uma luz artificial” (Romeu e Julieta, 1.1.151-60). Entretanto, se Montéquio tem a comprovação ocular dos sintomas, graças a seu acesso e proximidade ao filho, Polônio, livresco, limita-se a enumerar a série de sintomas encontrados por ele nos tratados, forjando conclusões às pressas, mais interessado em exibir sua erudição do que em diagnosticar os fatos. (PEREIRA, 2015b, p. 233-234)

Sendo Polônio livresco ou não, também Hamlet, na postura que passa a assumir, atribui a si mesmo o estado melancólico:

[...] Eu perdi nesses últimos tempos, não sei por quê, todo o contentamento, larguei o hábito dos exercícios; e ando com o espírito tão pesaroso que essa bela estrutura, a terra, me parece um estéril promontório; esse magnânimo dossel, o ar — olhem — esse esplêndido e suspenso firmamento, esse majestoso teto com franjas de ouro flamejante, ah, isso para mim não passa de um fétido e pestilento agregado de vapores. Que obra-prima o homem! Tão nobre em sua razão, tão infindo em faculdades, em forma e movimento quão rápido e admirável, na ação tão próximo dos anjos, na apreensão tão semelhante a um deus: a beleza do mundo, o paragon dos animais — mas que é isso para mim senão a quintessência do pó? (SHAKESPEARE, 2015, p. 97-98)

Por esse mesmo viés, pergunta-se se o espírito do pai não seria, na verdade, um demônio *fruindo* de sua melancolia:

[...] O espírito que vi  
Talvez seja um demônio, e o demo sabe bem  
Assumir formas afáveis. Sim, talvez queira,  
Ao fruir minha fraqueza e melancolia,  
Já que é tão poderoso sobre estes espíritos,  
Me abusar, me perder. [...] (SHAKESPEARE, 2015, p. 107)

Lembre-mo-nos, por fim, de que também o Rei Cláudio descreve Hamlet como um melancólico: “A sua melancolia / Está incubando ovos dentro de sua alma, / E pressinto que, quando a casca rebentar, / O risco vai ser grande [...]” (SHAKESPEARE, 2015, p. 114). A ideia de uma *casca por arrebentar* expressa na tradução de Lawrence Flores Pereira lembra *a casa por ruir* de Roderick Usher. Este, cujo estado oscila entre loucura e melancolia, confessa ao narrador: “Perecerei, [...] estou *fadado* a perecer nesta deplorável loucura. Desse modo, e de nenhum outro, conhecerei minha ruína” (POE, 2012b, p. 226, grifo do autor). O próprio personagem, em sua aparência, anuncia o arruinamento: tem um “semblante cadavérico” (p. 225), uma “lividez espectral” (p. 225) e uma “expressão arabesca” (p. 226) a que não era possível ligar “a qualquer ideia simples de humanidade” (p. 226). Assim, a morte permeia o conto de Poe como, em Hamlet, “[...] Os temas da doença e da podridão doentia e moral fundem-se, na subcorrente simbólica da peça, ao da desordem do Estado e do cosmos” (PEREIRA, 2015b, p. 221).

Roderick Usher vive em embate com o medo, e a relação de dependência dele e de sua irmã à casa em ruínas lembra a relação do protagonista de *Campo de sangue* com a pensão. A diferença, talvez, resida no estado econômico-social dos personagens: os irmãos Usher são os

remanescentes de uma família poderosa. Assim, mesmo *dentre ruínas*, a melancolia que podemos atribuir a eles lembra a opinião de Bernardo Soares acerca desse estado:

As grandes melancolias, as tristezas cheias de tédio, não podem existir senão com um ambiente de conforto e de sóbrio luxo. Por isso o Egeus de Poe, concentrado horas e horas numa absorção doentia, o faz num castelo antigo, ancestral, onde, para além das portas da grande sala onde jaz a vida, mordomos invisíveis administram a casa e a comida. (PESSOA, 2019, p. 267)

Retomemos, a partir de Lars Svendsen (2006), que uma das características do tédio moderno é o que podemos chamar de sua *democratização*: se a acédia medieval e a melancolia — tanto a renascentista, ligada aos humores, quanto à romântica, designada no *spleen*<sup>28</sup> — só podem ser sentidas por uma minoria social, o tédio é um sentimento que pode ser sentido em qualquer camada da sociedade: incluindo os que pertencem à classe trabalhadora, como Bernardo Soares, ou os desempregados e marginalizados, como o protagonista de *Campo de sangue*.

Contudo, a melancolia segue nos importando aqui não somente por ser uma das raízes do tédio moderno (SVENDSEN, 2006), mas por pertencer à tradição Ocidental em que o protagonista de *Campo de sangue* se insere. Como escreve Jean Starobinski (2014):

[...] a melancolia é talvez o que há de mais característico das culturas do Ocidente. Nascida do esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre a consciência e o divino, refratada e refletida pelas situações e pelas obras mais diversas, ela é o espinho na carne dessa modernidade que, desde os gregos, está sempre nascendo, sem jamais chegar a se livrar de nostalgias, pesares, sonhos. Dela provém esse longo cortejo de gritos, gemidos, risos, cantos bizarros, estandartes em meio à fumaça de todos os nossos séculos, esse cortejo que vem fecundando a arte e semeando a desrazão — esta última por vezes disfarçada em razão extrema às mãos do utopista ou do ideólogo. (STAROBINSKI, 2014, p. 7)

Soma-se a essa herança ocidental a observação, feita pelo mesmo autor acerca de “O irremediável”, poema de Baudelaire, de que também há uma tendência de os artistas retratarem a melancolia pelo viés da *queda*:

A queda, a descida angustiada retêm fortemente a imaginação do leitor. Ademais, se quisermos recensear todos os elementos melancólicos, convém notar o elo que associa o ser que cai ou desce e o ambiente adverso que o

---

<sup>28</sup> Termo muito difundido por Baudelaire, especialmente em *As flores do mal*. Explica Jean Starobinski (2014): “[...] *spleen*, proveniente do inglês, que o formara a partir do grego (*splên*, o baço, sede da bile negra e, portanto, da melancolia), designa o mesmo mal [da melancolia], mas por um desvio que faz dele uma espécie de intruso, ao mesmo tempo elegante e irritante” (STAROBINSKI, 2014, p. 31).



domina. [...] A sucessão das matérias e dos lugares que se apoderam de um ser isolado — nas alternâncias ou justaposições da luz e da noite, do branco e das trevas — recorda todas as armadilhas que, ao longo dos séculos, a imaginação dos poetas associou ao destino do melancólico. O “*Styx bourbeux*” é do mesmo elemento que o lodo em que, no Inferno de Dante, são mergulhados os *accidiosi*; os redemoinhos e os poços de Baudelaire, como já se observou, são parentes dos de Edgar Poe; o navio preso no polo é parecido com aquele que Caspar David Friedrich pintou [...], bem como com o navio de “Manuscrito encontrado numa garrafa”, tragado por uma catarata de gelo. A experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno. Da água negra e lodacenta à prisão cristalina da cinestesia infeliz (debater-se, lutar, tatear), e desta à completa imobilidade; da Ideia e do Ser angélicos ao navio: a sucessão dos emblemas corre na direção do endurecimento, do inanimado, da desespirtualização e da desumanização. (STAROBINSKI, 2014, p. 38-39)

Assim, o protagonista de *Campo de sangue*, ainda que possua uma consciência infantil que não nos permite associá-lo diretamente à melancolia, possui, no tédio que sente, heranças e imagens dessa melancolia. Aqui, a escultura do menino segurando o globo e a pensão adquirem também essa significação exposta por Starobinski (2014), que reforçamos: “A experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno” (STAROBINSKI, 2014, p. 39).

Com tudo o que viemos destacando aqui, percebemos duas ideias primordiais de queda sofrida pelo protagonista de *Campo de sangue*, sendo que elas também se desdobram em outras situações que remetem à decadência.

A primeira ideia se refere à queda do Paraíso, que, na busca por salvação pessoal do protagonista, traz em si o risco de uma segunda queda: ao Inferno.

A segunda ideia é a queda da sanidade mental desse mesmo protagonista, que tem como quedas simbióticas, por assim dizer, a queda da temperatura e a iminência da queda da pensão. Por seu turno, as moscas, o calor, a escultura do menino segurando o globo e os gritos da mulher do segundo andar são, no verão, o anúncio dessa podridão que levará ao crime cometido no inverno.

E tanto a ideia de queda do Paraíso quanto a ideia de queda de sanidade mental também são simbióticas entre si, uma vez que, no mito bíblico, a expulsão do Paraíso levou à deterioração física e moral de Adão, Eva e toda a sua descendência — esta, por si mesma, possibilitada apenas pelo fruto da consciência do bem e do mal. Em *Campo de sangue*, se o desejo inicial pela rapariga bonita leva à distração que faz o protagonista machucar o pé e cair,

metaforicamente, do Paraíso, esse desejo surge em uma vida profundamente entediada. No capítulo 2, aliás, discorreremos sobre como muitos autores também atribuem ao tédio do Paraíso original a desobediência — “elemento fantástico prejudicial”, como escreve Dostoiévski (2009, p. 41) sob narração do homem do subsolo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemos, nesta dissertação, uma investigação acerca de como o tédio é representado no microcosmo dos personagens de *Campo de sangue*, livro de Dulce Maria Cardoso (2005). Levamos em conta que esse devir contemporâneo diz respeito também ao Ocidente, e desperta indagações que tocam não apenas a *como* os sujeitos vivem, mas à sociedade em que vivem. Com isso, buscamos mostrar como o tédio, que Lars Svendsen (2006) aponta como tipicamente moderno, surge junto às ruínas da tradição e do progresso social; no caso do romance que é nosso objeto, as ruínas se tornam, também, as do próprio protagonista.

Para traçarmos nosso caminho de reflexão, definimos, no primeiro capítulo, o sujeito contemporâneo de *Campo de sangue*, partindo de uma discussão tanto histórico-filosófica quanto mítico-literária. Para isso, na primeira parte desse capítulo, demos destaque aos arquétipos temporais, ao cristianismo como início simbólico do tempo histórico e à modernidade com suas duas concepções de progresso: linear e circular. Indicamos que a concepção linear se associou, por vezes, a uma crença otimista e mesmo utópica acerca do futuro, tendo em vista uma sociedade que, podendo usufruir dos avanços tecnológicos, poderia viver sem desigualdades.

Argumentamos, a partir disso, que desde o início do século XX “A esperança na perfeição individual e social do homem” (FROMM, 2015, p. 367) já tinha sido substituída por um sentimento primeiro de desilusão e, depois das Grandes Guerras e do aperfeiçoamento das armas nucleares, de *desespero*. A desilusão, recordemo-nos, já era sintomática de um vazio deixado pelas narrativas mítico-religiosas que, desde o fim do teocentrismo medieval, vinham pouco a pouco perdendo forças. A narrativa do progresso social também já entrara enfraquecida no século XX. Como colocado por Bernardo Soares sobre o positivismo da geração anterior à sua, que rejeitara os dogmas cristãos: “Os nossos pais destruíram contentemente, porque viviam numa época que tinha ainda reflexos da solidez do passado. Era aquilo mesmo que eles destruíam que dava força à sociedade para que pudessem destruir sem sentir o edifício rachar-

se. Nós herdamos a destruição e os seus resultados” (PESSOA, 2019, p. 113-114). Em *Campo de sangue*, como atestamos ao longo da dissertação e especialmente no terceiro capítulo, essa ruína das grandes narrativas (tanto mítico-religiosas quanto histórico-sociológicas) é permeada pelo tédio; o único objetivo dos personagens, assim, é *gastar o tempo*. Svendsen (2006) associa o tédio contemporâneo à ausência de significado pessoal satisfatório em uma sociedade livre, por um lado, da tradição, mas desvinculada, por outro, tanto do passado quanto do futuro. Nessa sociedade, o excesso de informação e de possibilidades não leva a escolhas satisfatórias; o sujeito vive entediado e com a sensação de uma vida fragmentada, precisando recorrer, para superar esse vazio, a passatempos ou mesmo a transgressões. Assim, se, voltando outra vez a Bernardo Soares, o sonho substituía a tradição e a crença no progresso social ao início do século XX, a contemporaneidade de que fala Svendsen (2006) e que se representa em *Campo de sangue* nem com o sonho pode contar. Os personagens de *Campo de sangue* parecem não sonhar ou sentir, mas fingir e atuar.

Na segunda parte do primeiro capítulo, julgamos importante apresentar o romance de Dulce Maria Cardoso (2005) dentro de suas heranças narrativas tanto míticas quanto literárias. Para isso, situamos o livro no ciclo pessoano da Literatura Portuguesa, na *novíssima* Literatura Portuguesa (SILVA, 2017) e na literatura-mundo, bem como situamos os temas levantados no enredo dentro de uma perspectiva Ocidental.

Demos também início à nossa explanação de como, em *Campo de sangue*, a corrosão do sujeito pelo tédio é igualmente uma corrosão com significado na queda do Paraíso: início simbólico da história (PAZ, 2013), início mítico da deterioração humana e sustentação do pensamento ocidental. Apontamos que a narrativa de *Campo de sangue* é estruturada de modo que remeta, o tempo todo, à queda adâmica e à busca cristã por salvação pessoal, ou seja, a *cristianização dramática* descrita por Robert Couffignal (1997). A queda mítica do Paraíso também se liga aos temas do livre-arbítrio e da ingratidão humana, sendo ambos relevantes em nossa leitura do romance e em nosso estudo sobre o tédio e os *anti-heróis entediados* da Literatura Moderna.

Falando sobre estes: tomamos Hamlet, o homem do subsolo dostoiévskiano, Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Meursault não apenas como representantes de *dramas individuais* em diferentes estágios da modernidade, mas como precursores do protagonista de *Campo de sangue*. Essas figuras literárias foram selecionadas, também, devido a um compartilhamento de características em comum: complexidade psicológica, inação ligada à consciência, vileza, melancolia e/ou tédio e desamparo de grandes narrativas como a cristã e a da ideologia do progresso. Meursault e o homem de *Campo de sangue*, estando na “ponta mais próxima” da

modernidade, por assim dizer, foram considerados enquanto desencadeamentos máximos dessas questões, estando já em um mundo sem ilusões e sendo amorais, indiferentes e inconsequentes.

No segundo capítulo, aprofundamos a representação do protagonista de *Campo de sangue* pela ideia de queda do Paraíso (PAZ, 2013) e cristianização dramática (COUFFIGNAL, 1997). Constatamos que as recorrentes menções a um passado mítico paradisíaco e aos locais do imaginário do pós-vida cristão permitem, no romance, o contraste entre a tradição e a contemporaneidade. Essas menções também acentuam a percepção do tempo histórico (*dias diferentes uns dos outros*) depois da simbólica queda do Paraíso e da busca por salvação pessoal na figura da rapariga bonita. Aproveitamos para interpretar essa figura no enredo para além da salvação pessoal: amor romântico, ideal de beleza e, paradoxalmente, beleza comum em um mundo em que tudo é entediante e, mesmo no tempo histórico, *sempre igual*. A partir de trechos do livro *A morte em Veneza*, tentamos apontar, também, que a figura jovem da rapariga bonita realça a deterioração física do protagonista e acelera sua deterioração moral.

Por fim, no segundo capítulo, evidenciamos a figura do protagonista pelo viés do *caído*, do *demoníaco*, do *mundano* e do *animalesco*, detendo-nos aos sinais da Queda, no simbolismo dos pés e do relógio e na sua relação à Judas. Apontamos que o crime cometido foi o coroamento da sua fase infernal e fim de sua possibilidade de salvação, e que, em sua *condenação*, os dias voltaram a ser todos iguais.

No terceiro capítulo, demos foco a outros aspectos da ruína do sujeito-protagonista de *Campo de sangue*, como os *símbolos* dessa ruína. Demonstramos que as outras quedas a que esse sujeito se relaciona se referem à sua deterioração (física e moral) e à degeneração da sua narrativa pessoal. Partimos da compreensão de que “Num romance, objetos, móveis, salas, ruas, paisagens, árvores, a floresta, o clima, o panorama visto da janela — tudo nos parece uma função dos pensamentos e sentimentos dos protagonistas, formados a partir da paisagem geral do romance” (PAMUK, 2011, p. 50). Assim, com a teorização anteriormente feita sobre a modernidade e os anti-heróis modernos, discutimos: a mediocridade do sujeito a partir da imagem dos insetos e do quarto; a deterioração interna e externa do sujeito a partir de paisagens repletas de podridão, moscas e calor excessivo; o movimento de queda a partir da pensão em ruínas, da escultura deteriorada de um menino segurando o globo, da marcação constante do horário, dos gritos da mulher do segundo andar e da passagem das estações.

Conforme afirmamos, para o homem de *Campo de sangue*, se as atuações, mentiras e adesão a estereótipos são suas tentativas desesperadas de pertencer ao corpo social, são também resultados de questões sociais modernas: desilusão, decadentismo, individualismo, ausência de

significado, melancolia, tédio, insensibilidade nos meios de comunicação modernos e fragmentação. Essas questões, em seu caso, levam ao enlouquecimento.

Com tudo isso, percebemos que há, em *Campo de sangue*, a possibilidade de que apontemos, pelo viés mítico-literário, a leitura do tempo enquanto decadência e ruína. Reforçamos que o viés é *mítico-literário* e, além disso, se aplica à *representação literária* em *Campo de sangue*, uma vez que, nos estudos de história, de acordo com Le Goff (2013), tem sido dada preferência a conceitos como *continuidade* e *crise* em detrimento do conceito de *decadência*:

A moderna problemática da *longa duração* em história reduz, assim, a pertinência da ideia de decadência. Nesta perspectiva, o que se impõe como fenômeno fundamental da história é a continuidade, não uma continuidade imóvel, mas uma continuidade atravessada por *transformações*, mutações e crises. No âmbito de uma história política renovada, talvez haja um só tema em que a ideia de decadência conserva uma certa eficácia — o Império. De resto, o conceito de decadência foi inventado para ler o movimento em história — tendo, neste aspecto, prestado inegáveis serviços — e, uma vez desacreditado pelos seus compromissos ideológicos, deu lugar à problemática mais sutil das fases de crise, filtrada pelo crivo mais fino de um vocabulário muitas vezes metafórico, mas mais preciso e menos carregado de valores subjetivos, mais ligado a esquemas quantitativos, à estagnação, à depressão, ao desmoronamento, à regressão, à derrapagem, ao bloqueio etc., permitindo realçar a diversidade dos modelos de leitura das vicissitudes da História. (LE GOFF, 2013, p. 381-232, grifos do autor)

Feitas as nossas ressalvas, consideramos que, em *Campo de sangue*, tempo é ruína e o tédio permeia essas ruínas. Os personagens, por sua vez, se são vítimas dessa situação, são também carrascos uns dos outros pelo viés individualista de que, para se “salvarem”, é *cada um por si*. Não à toa, o enredo é finalizado com as quatro mulheres dando as costas a um sujeito que não mais lhes servia para as distraírem desse tempo e dessa ruína.

Ademais, a estratégia narrativa das quedas e da ruína visa chamar a atenção para o problema social do tédio, reforçando-o e permitindo muitos caminhos para que reflitamos acerca dele. Em concordância com Lars Svendsen (2006), para quem “Investigar o problema do tédio é tentar compreender quem somos e como nos ajustamos ao mundo neste dado momento” (SVENDSEN, 2006, p. 7), tentamos, nesta dissertação, apresentar alguns desses caminhos de reflexão. Nosso caminho principal, relacionando *tédio e ruínas*, permitiu notar que, em *Campo de sangue*, o protagonista estava condenado a essas ruínas desde o início: tanto por ser um *ser humano*, isto é, caído da eternidade mítica (cuja Queda reencena), quanto porque, em sua contemporaneidade desamparada da tradição ou de objetivos pessoais e coletivos

relevantes, suas escolhas se guiam apenas pelo ego e pelas demandas do presente, sendo a principal destas *gastar o tempo*. Dizendo de outra forma: se o arquétipo temporal cristão, simbolicamente iniciado com a queda do Paraíso (PAZ, 2013), previa o protagonismo do homem dentro do tempo histórico buscando um destino transcendental, e se o arquétipo temporal moderno previa um futuro utópico dentro do tempo terreno (PAZ, 2013), o arquétipo temporal, em *Campo de sangue, é o tédio que prevê o tédio*. Escapa-se temporariamente desse tédio com os passatempos, fingimentos e transgressões, mas sempre se retorna a ele — como a mosca, no teto do sanatório, sempre acaba na teia.

Com tudo isso, em alguma medida, se o protagonista de *Campo de sangue* é um anti-herói moderno, ele não deixa de ser, também, um herói trágico. O mundo de tédio, que é um mundo em ruínas e *palco* da degeneração física e moral da humanidade, surge, em *Campo de sangue*, como um mundo de *condenação*. O paralelo entre o protagonista e Judas Iscariotis reforça esse viés: Judas era o apóstolo que Jesus previu que o trairia; o protagonista, por seu turno, por sua própria mundanidade e abandono diante do tédio, *previsivelmente* comete um crime hediondo. Os símbolos que discutimos marcam o suspense e a inevitabilidade da tragédia. E, em *Campo de sangue*, nem é possível haver real catarse porque, no mundo que se retrata e que se critica, as emoções estão sempre contidas. O que há após o crime provocado pelo tédio *é mais tédio*.

Faz-se relevante apontar, por fim, um outro aspecto: se em *Campo de sangue* escancara-se o tédio e os personagens são algo caricatos no que têm de quase total fingimento e insipidez, em *Eliete*, o romance mais recente de Dulce Maria Cardoso (primeira publicação em 2018), as redes sociais surgem como possibilidade de mascarar o tédio e assumir papéis alternativos sem maiores culpas ou estranhamento. *Tinder*, *Facebook* e *WhatsApp* passam a fazer parte do mundo dos personagens de *Eliete* — que segue sendo um mundo tedioso, mas no qual as possibilidades de atuação, distração e mesmo de transgressão aumentam. O sentimento de solidão, por sua vez, acaba por aumentar em igual proporção. Não se trata mais apenas de sentir-se sozinho em meio às multidões urbanas; é sentir-se sozinho dentre um grupo de pessoas *conhecidas*, no qual cada membro escolhe a realidade alternativa do celular à realidade presencial e *humana* de quem está logo ao lado.

Com isso, cremos que a opção de ler *Campo de sangue* pelo viés do tédio — traçando suas heranças históricas, filosóficas, míticas e literárias —, contribuiu para a Literatura Portuguesa Contemporânea, especialmente no tocante à obra de Dulce Maria Cardoso. Simultaneamente, podemos considerar que o livro da autora, ao propor o tédio como a doença de um sujeito, não deixa de expor, também, que o tédio *é a doença de um tempo*. O nosso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

AGAMBEN, Giorgio. *Quando a casa queima* – sobre o dialeto do pensamento. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Ayiné, 2021.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução: J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2021.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 7-76.

BAUDELAIRE, Charles. *A flores do mal*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c, p. 222-232.

BERMAN, Marshall. Introdução: Modernidade – Ontem, hoje e amanhã. In: BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia de Letras, 2ª ed., 2005, p. 13-36.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Centro Bíblico de São Paulo. 62 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2006.

BLOOM, Harold. *Anjos caídos*. Tradução: Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BORGES, Jorge Luis. A duração do inferno. In: BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução: Claudio Fornari. São Paulo: DIFEL, 1985, p. 65-70.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. *Livro do Céu e do Inferno*. Tradução: Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 2003.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução: Valerie Rumjanek. 13 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2021.

CARDOSO, Dulce Maria. *Campo de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARDOSO, Dulce Maria. *Os meus sentimentos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2012.

CARDOSO, Dulce Maria. Dulce Maria Cardoso sobre livro Campo de sangue. *Portugal - Convidado de Honra FIL Guadalajara 2018*. 6 set. 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VWe\\_N\\_0oCoI](https://www.youtube.com/watch?v=VWe_N_0oCoI). Acesso em: 31 jan 2019.

CARDOSO, Dulce Maria. *O chão dos pardais*. Lisboa: Tinta-da-china, 2021.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Tradução de Gloria Rodríguez. 4 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. In: CORTÁZAR, Julio. *Todos os contos – volume 1 (1945-1966)*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 85-89.

COSTA, Paula Cristina. Sensacionismo. In: MARTINS, Fernando Cabral (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 786-791.

COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução: Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 294-306.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Perbart. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do subsolo*. Tradução: Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESPANCA, Florbela. *Livro de mágoas*. In: ESPANCA, Florbela. *Antologia poética de Florbela Espanca*. São Paulo: Martin Claret, 2015, p. 15-49.

FROMM, Erich. Posfácio a 1984. In: ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 367-379.

GUIMARÃES, Fernando. *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HOBBSBAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: *A invenção das tradições*. Org. Eric Hobsbawn e Terence Ranger. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.



HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LOURENÇO, Eduardo. Sobre Saramago. In: LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo – Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 180-188.

PEREIRA, Lawrence Flores. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015a, p. 7-32.

PEREIRA, Lawrence Flores. Notas. In: SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015b, p. 195-311.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão et. al. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

LE GOFF, Jacques. O tempo de trabalho na “crise” do século XIV – do tempo medieval ao tempo moderno. In: LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média – tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Editora Estampa, 1980, p. 61-73.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. In: MANN, Thomas. *A morte em Veneza; Tonio Kröger*. Tradução: Herbert Caro e Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 9-83.

MARTINS, José Pio. Navegar é preciso, viver não é preciso. *Paraná Portal*, 2021. Disponível em: <https://paranaportal.uol.com.br/jose-pio-martins/navegar-e-preciso-viver-nao-e-preciso>. Acesso em: 23 maio 2022.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *E-book*.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERALTA, Elsa. O testemunho do “retorno”: deslocamento, história ilegítima, desidentificação. In: *Identidades em trânsito*. ALVES, Fernanda Mota; HAMMER, Gerd; LOURENÇO, Patrícia (Org). Lumus: Lisboa, 2018, p. 139-158. Disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35605/1/IdentidadesEmTransito\\_DIGITAL-OUT18.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35605/1/IdentidadesEmTransito_DIGITAL-OUT18.pdf). Acesso em: 27 jul. 2021.

PESSOA, Fernando. *The book of disquiet*. Tradução: Richard Zenith. New York: Penguin Books, 2002. *E-book*.

PESSOA, Fernando. Ulysses. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014, p. 23.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio* – Poesia de Álvaro de Campos. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa* – volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 155-328.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2 ed. Jandira: Principis, 2019.

POE, Edgar Allan. O gato. In: POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012a, p. 81-92.

POE, Edgar Allan. A queda da Casa de Usher. In: POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012b, p. 221-241.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo – 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012. *E-book*.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. In: SARAMAGO, José. *Obras completas*, 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Gabriela. *A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita*. *Revista Desassossego*, v. 8, n. 16, p. 6-21, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v8i16p6-21>. Acesso em: 08 jun. 2022.

SILVA, Larissa Fonseca e. Metamorfoses: deslocamento e pertencimento em “Tudo são histórias de amor”, de Dulce Maria Cardoso. *Téssera*, [S. l.], p. 64–80, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/61194>. Acesso em: 18 nov. 2022.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

YOURCENAR, Marguerite. O tempo, esse grande escultor. In: YOURCENAR, Marguerite. *O tempo, esse grande escultor*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 41-44.