

A melancolia pandêmica e o horror em *Bile negra*, de Oscar Nestarez

André de Sena Wanderley

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

O presente artigo visa analisar a presença do modo fantástico, da literatura de horror e do modo ultrarromântico no romance *Bile negra* (2017), do escritor brasileiro Oscar Nestarez, em cuja narrativa se conjugam a presença do sobrenatural através de uma pandemia que parece ter sua origem na melancolia e a consciência atormentada do protagonista da obra, em suas tentativas de interação com os outros e a realidade.

Palavras-chave: Literatura de horror – pandemia – melancolia – Oscar Nestarez – literatura brasileira

Pandemic melancholy and horror in *Bile negra*, by Oscar Nestarez

Abstract

This article analyzes the presence of the fantastic mode, horror literature and the ultra-romantic mode in the novel *Bile negra* (2017) by Brazilian writer Oscar Nestarez. His narrative works on the presence of the supernatural through a pandemic that seems to have its origin in melancholy and the tormented conscience of its protagonist in his attempts to interact with others and reality.

Keywords: Horror literature – pandemic – melancholy – Oscar Nestarez – Brazilian literature

Das múltiplas e mesmo contraditórias acepções pelas quais tentou-se compreender a melancolia ao longo dos séculos, nos universos filosófico, artístico e da medicina, foi possível extrair basicamente uma percepção dual, ora binômica, ora antitética, em uma possível relação com o *self*. Em outras palavras, uma acepção positiva, em que a melancolia, em doses equilibradas, conferiria ao eu o privilégio da sensibilidade e um olhar diferenciado, mais profundo e inspirado sobre o mundo; e uma negativa, entrevista num sentido de fragmentação do eu e a conseqüente inadaptação a si e ao mundo, um provável mergulho na apatia, no descontrole e até no ato suicida.

A acepção positiva vem do “Problema XXX” da escola aristotélica, um tratado provavelmente escrito pelo discípulo Teofrasto (c. 372-287 a.C.), que compreendia (Aristóteles: 1998) a experiência melancólica numa até então insuspeitada perspectiva: poetas, oradores, filósofos e mesmo políticos, uma vez tendo os eflúvios da bile negra (nome que os gregos davam ao humor atrabiliário e à melancolia) de maneira moderada, poderiam chegar ao estado de arte em suas respectivas obras e atividades. Por outro lado, caso aquela se apresentasse no organismo humano numa medida além da ideal –o equilíbrio, *métro*, tão propalado pela cultura clássica–, os indivíduos poderiam se aproximar de estados patológicos de insanidade e animalidade. Havia muitos exemplos de personagens mitológicos trabalhados pela arte antiga que teriam caído em desgraça por conta de um excesso de bile negra, a exemplo do suicídio de Ajax, dos queixumes de Belerofonte e do ato sangrento de Hércules assassinando a própria esposa e os filhos. Todos teriam, em gradações próprias, ficado insanos por conta da melancolia, essa espécie de Górgona: diz-se que do sangue da cabeça de Medusa, decapitada por Perseu, extraía-se tanto o veneno quanto a cura, de acordo com o número de gotas utilizado.

E foi esse universo de patologias e comorbidades, ampliado do espaço da individualidade para os processos pandêmicos, que o escritor paulistano Oscar Nestarez decidiu explorar em seu primeiro romance, *Bile negra* (2017), no qual os signos da melancolia se perfazem e são trabalhados dentro do gênero horror.

Este é, na verdade, o terceiro livro publicado pelo autor, após duas anteriores coletâneas de contos, *Sexorcista e outros relatos insólitos* (2014) e *Horror adentro* (2016), nos quais já demonstrara vocação para a escrita de horror e o modo fantástico, com enredos inusuais que a um tempo homenageavam, sob diversos matizes, os mestres do passado –especialmente Allan Poe, Lovecraft e Clive Barker–, e trabalhavam temas ligados ao seu próprio universo de referências, como cultura *pop*, a solidão nas metrópoles, a presença *queer*, os laços familiares, a memória, entre outros.

O romance apresenta o atormentado protagonista Vex, que retorna ao convívio de um grupo de amigos em São Paulo após um longo exílio demandado por problemas psiquiátricos. Um desses amigos é seu editor, que lhe oferece trabalhos de tradução a partir dos quais se mantém financeiramente. Estando relativamente curado de uma grave moléstia depressiva que o afastou do mercado –já nos primeiros trechos do romance o personagem nos é apresentado em meio a diálogos com sua psiquiatra, que o está ajudando em seu retorno ao convívio social–, Vex precisa de dinheiro; e por macabra ironia, é justamente um livro que trata da melancolia que seu editor tem em mãos, necessitando de um tradutor. A relação com essa obra é conflituosa: por sua prolixidade e pelo desânimo atávico que faz com que o protagonista nos seja apresentado como um descendente do Werther goethiano e dos personagens de cariz *mal du siècle*, os quais sempre se dizem incapacitados mesmo antes de começar alguma empreitada, mesmo que ensaiem tentativas.

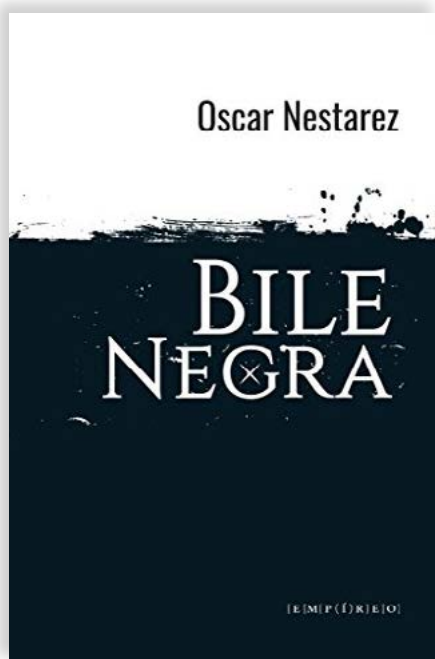
Ao tempo que a obra vai sendo traduzida para o português, Vex passa a observar estranhas ocorrências, sempre ligadas aos olhos e ao olhar, motivo frequente no gênero horror e no modo fantástico. A primeira experiência, ou antevisão do que Vex imagina um novo mal –dentro da negatividade do sobrenatural que o fantástico literário sempre evidenciou desde as origens do romantismo no século XVIII–, dá-se ainda nas primeiras páginas do romance, quando o personagem sai do consultório psiquiátrico e observa uma outra paciente que lhe aparenta algo de incomum e não familiar. Irei transcrever todo o período, que serve como uma espécie de anteato à pandemia que estará por vir:

nada foi como antes. A vida era o absurdo grotesco de sempre, a coleção de tropeços no escuro, de precipício a precipício e do início ao fim, mas era a vida. Isto –o que hoje há– não é mais vida. Mas a verdade é que deixou de ser o que era muito lentamente. Talvez, se tivéssemos prestado um pouco mais de atenção ao redor, àquilo que nos cercava, teríamos notado as evidências de que algo não ia muito bem.

Eu, por exemplo. Só depois relatei um fato que me repugnou aos acontecimentos que, em breve, iriam derrubar a cortina sobre a comédia humana neste planeta: as escleras levemente escurecidas da jovem moça da sala de espera, quando cruzei com ela no corredor ao sair da

sessão. Era muito sutil. Como se o branco dos olhos dela, retraído no poço das olheiras, estivesse levemente sujo. *Encardido*. Nunca tinha visto nada igual, ainda que por menos de um segundo. A sensação foi medonha. Desviei o olhar e procurei sair dali o mais rápido possível, pensando em perguntar à doutora Norma, na próxima sessão, o que poderia ter causado aquilo. (Nestarez, 2017: 17).

A segunda experiência se dá em seu próprio apartamento, quando uma amiga e amante, também sujeita a estados depressivos, é vista por ele com a mesma região dos olhos ensombrecida, novamente num claro-escuro, ou seja, de maneira rápida e ambígua, ao acordar durante a madrugada após o intercuro amoroso da noite anterior. Fica, nessa segunda confrontação com o insólito, a sugestão fantástica, ou melhor, estranha – uma pseudoexperiência sobrenatural depois relativizada por alguma tentativa de explicação natural, mesmo inverossímil, na acepção do teórico búlgaro Tzvetan Todorov (2007) –, a partir de supostos estados oníricos ou da influência de vapores vináricos progressos.



A primeira experiência insólita é anterior à tradução do livro; a que ocorre no apartamento se dá já durante esta. Ou seja, não se pode afirmar que a obra em processo de tradução lhe tenha influenciado inicialmente a visão das escleras enegrecidas, apesar de que a narrativa nestareziana é trabalhada para incutir tal desconfiança. Pois as sugestões que o livro sobre a melancolia inspira a Vex, além de sua própria depressão e a de pessoas próximas (que também são ou passam a se tornar depressivas), vão lhe sugerindo aos poucos toda uma ordem subjacente e conflituosa, num fluxo que vai do interior ao exterior, a ponto de lhe embaçar ainda mais a realidade. As idas e vindas ao consultório psiquiátrico, *locus* de destaque na narrativa, fazem com que o leitor desconfie de sua sanidade, mantendo-se assim a ambiguidade fantástica dos fenômenos insólitos; ambiguidade essa também explorada nas relações que Vex estabelece com sua psiquiatra, que lhe atribui delírios e “surtos alucinatórios” (55). Tudo isso conduz o leitor a questionar essas experiências e a tratar o narrador autodiegético com certa desconfiança.

Cumprir afirmar que a caracterização deste protagonista e narrador principal evoca, *mutatis mutandis*, a de outros personagens melancólicos pioneiros do *weltschmerz* alemão, do *spleen* inglês, do *mal du siècle* francês e ultrarromantismo luso-brasileiro, que já trabalharam o discurso melancólico disfórico em seu viés mais pessimista, o do modo ultrarromântico (Sena, 2011). Trata-se do pessimismo inconciliável, da seminal incompatibilidade do eu consigo e com o mundo, vertidos em linguagem repleta de *topoi* negativistas que foram se consolidando no discurso literário ao longo dos séculos, desde suas origens, mas que adquirem características próprias no périplo que vai das primeiras correntes pré-românticas ao romantismo autoconsciente propriamente dito. Quando Vex recebe, por exemplo, a notícia de que a namorada sofrera um acidente, confessa, nessas referidas modalizações pessimistas:

Desliguei como um autômato. Os objetos à minha frente e toda a minha casa pareceram subitamente desconhecidos. Uma vertigem me obrigou a jogar água no rosto e, ao me olhar no espelho, não me reconheci. Aproximei-me da superfície refletida a ponto de só enxergar meus olhos, quase que os forçando a derramar uma lágrima. Em vão, continuavam secos. Então a vertigem deu lugar ao alheamento. Afastei-me e vi, refletida, a grande faca presa à parede da cozinha, e sustentei o olhar por algum tempo ali. (Nestarez, 2017: 48)

Em outras palavras, o personagem revela –para além do fato do acidente de sua amante– uma visão disfórica de mundo metaforizada na imagem da faca refletida no espelho, presa à parede, uma provável pista intertextual e ressignificação daquela pistola que Werther descobre sobre a lareira na casa de seu rival Alberto, e brinca de atirar na própria cabeça, para horror de todos e como antecipação de seu real suicídio cometido ao final da diegese goethiana. Há uma aporia sempre em aberto nesses personagens *mal du siècle* que antecede e não justifica com a devida eficácia quaisquer problemas episódicos com que tenham de se defrontar (o acidente da namorada, no caso de Vex; a perda de Carlota para Alberto, no de Werther).

O discurso melancólico disfórico de Vex abunda em *topoi* do modo ultrarromântico. A certa altura, afirma estar “embotado, sentia vertigens, afundava-me dentro de mim, e, tornando-me menor a cada instante, eu caí pelas profundezas ocas do meu corpo. Não consegui me mexer ou falar” (Nestarez, 2017: 50), retomando as falas –ou melhor, a afasia– dos já referidos personagens melancólicos do passado, mas também o discurso clínico sobre a melancolia, estudado, por exemplo, a partir de pacientes reais por Lambotte (1993), que se dizem ociosos, fora ou ao lado de si próprios, despersonalizados, objetificados. Contudo, apesar da depressão, Vex apresenta traços de erotomania em várias passagens do livro, parecendo constituir um daqueles casos já analisados pelo milenário “Problema XXX” peripatético, que se refere especificamente a um tipo de melancolia “quente” que a predisporia.

Há duas narrativas imbricadas na diegese de *Bile negra*: a principal, escrita a partir de uma longa analepse em que Vex expõe os terrores da pandemia melancólica que pensa atingir São Paulo e, talvez, o mundo; e uma secundária, que aparece em meio à principal, como adendos sugestivos, trabalhada no tempo presente de maneira confessional, sobre páginas de coloração negra que semioticamente rememoram a atrabile, e composta por imagens de pesadelos e longos discursos melancólicos disfóricos (emulando a mente atormentada do protagonista), alguns bem poéticos, como este que segue:

Saio até uma calçada qualquer, que desconheço. Estou em um andar alto; à minha frente nenhum prédio, apenas o carpete de casas decadentes, grudadas umas às outras, ondulando conforme a paisagem se acidenta. Um sol incerto suspende-se no horizonte enevoado, quase tocando a linha irregular de casas e mais casas e mais casas. Olho ao redor, para as árvores completamente imóveis que entremeiam as construções aos meus pés. Nem o mais tênue sopro de vento, nada. Sequer uma aragem. O ar está morto. O calor me faz pegajoso, gruda a parte de dentro de meus braços às minhas costelas, e é a secura que parece cristalizar os gases nocivos na atmosfera matinal ou crepuscular, não sei bem. Não sei bem se o sol, parado à minha esquerda, se põe ou se ergue. Não se move, como nada além de mim se move. Ninguém na rua, nenhum ruído a despeito da imensidão da cidade. Insuportavelmente muda e estática. Tudo isso me ocorre em poucos segundos ou em centenas de séculos. Avanço sobre as grades do parapeito e me atiro, como que desafiando a impertinência do ar. Raríssimos instantes de vento e, então, um baque seco me acolhe no chão, rebatido pelas ruas desertas. Sinto meus ossos esmigalhados, minha carne rompida, minha pele rasgada. Olho para meu corpo, a visão sob o filtro vermelho de sangue que corre do meu crânio, e a sensação se confirma. Apesar de ter todo o corpo desarticulado, ergo-me e daqui consigo ver o sol, zombeteiro, no mesmíssimo lugar [...]. (Nestarez, 2017: 59)

Estão aí alguns importantes *topoi* do discurso melancólico disfórico, também presentificados no modo ultrarromântico (Sena, 2011): o tempo que parece não passar; uma certa irrealidade do *self* em confronto com a dos espaços e da própria realidade; o descontrole e a angústia na apatia e na imobilidade; uma sucessão de imagens reiteradas que assegura a monorritmia do próprio discurso; e a imagem de um sol negro da melancolia, inúmeras vezes evocada por poetas e prosadores esplenálgicos do passado.

A ambiguidade típica do fantástico só será negada por ocasião de outro evento insólito, em que um amigo de Vex, diante de várias outras testemunhas, é açoitado por forças estranhas, cuja presença é atestada por meio de um líquido ou fumaça escura que sai de seus olhos: “Ali, na banquetta, e disso me lembro bem, os globos oculares de Téo vomitavam dois esqueléticos braços de sombras, terminados em cotos, buscando não sei qual substância vital” (Nestarez, 2017: 70). Outros elementos endossam o fenômeno, como a levitação do

corpo de Téo, puxado para cima por essas sombras, como se içado por ganchos. A partir daí tem-se a presentificação genológica do horror na narrativa, trabalhado em meio aos conflitos existenciais do personagem principal.



Oscar Nestarez.

A confirmação do sobrenatural levará a diegese a um novo patamar, concordando também com isso a constatação de que a pandemia melancólica realmente está tomando de assalto a cidade. O interessante é realmente esta ordem sobrenatural das coisas, pois a dita pandemia não pode, em absoluto, ser explicada por causas naturais ou físicas. Uma sucessão de imagens grotescas é trabalhada de forma criativa, dentro das tradições do gênero, como na descrição da velha tia de uma amiga de Vex, avistada quando este procurara um refúgio:

A pobre senhora estava no chão, desconjuntada, entre a cama de casal e a parede. A cabeça, ocupada com algo que se encontrava entre as pernas abertas e que não pude distinguir, estava abaixada, escondendo o rosto. A camisola retalhada expunha o corpanzil flácido, um seio tocando a coxa cheia de varizes e capengando conforme ela movia os braços naquela atividade febril. De sua boca vinha um sibilo muito agudo, um cântico vago, como se fizesse força para recuperar a voz da menina que um dia foi. (Nestarez, 2017: 76)

Com a constatação da pandemia melancólica sobrenatural, o romance adquire ares de *road movie*, com Vex e um amigo em desabalada fuga de São Paulo num veículo, em direção ao Rio Grande do Sul. Outros episódios de horror vão se sucedendo, incluindo uma cena que faz rememorar os atuais filmes e séries *streaming* dedicados aos personagens zumbis, quando Tex leva o amigo que se ferira a um hospital:

No tumulto, ao menos cinquenta pessoas pareciam escalar umas às outras. Era uma briga generalizada, e as vozes exaltadas se impunham até mesmo sobre a tempestade. Por um momento, cogitei me aproximar, intervir, fazer algo. Mas mudei de ideia no instante em que divisei, derretida pelas gotas no para-brisa, escorrendo pelo teto da entrada logo acima da massa humana que agora parecia hipnotizada, a pasta negra. Espalhava-se, subindo vagarosamente pelas paredes amareladas do hospital. (Nestarez, 2017: 98)

Não é um vírus que se espalha, ou uma mutação de genes, como geralmente ocorre nos filmes de zumbis, que ainda guardam alguns resquícios de *physis* e mimese, mas algo de origem incognoscivelmente sobrenatural, essa bruma negra pandêmica que subverte as leis da natureza e à qual Vex continua a associar ao humor melancólico; uma espécie de atrabile fantasmagorizada e fantasmática, ectoplasmática; daí sua inclusão na genologia de horror. Por outro lado, a recepção dos personagens a essa experiência sobrenatural se assemelha ao que ocorre em tais películas: não se vê ao longo de *Bile negra* o horror cósmico de estrato lovecraftiano, aquele que conduz diretamente à loucura no acme da diegese, a partir de sua revelação (que na

forma do conto parece ser exponenciada em relação à necessária distensão do romance). O sobrenatural no livro de Nestarez é trabalhado de forma episódica, ou seja, a partir de uma confrontação explícita, que tem como fim a manutenção da vida. Cada nova fuga ao fenômeno sobrenatural se constitui numa vitória possível da própria sanidade, que tenta se manter incólume até o último instante. Isso é confirmado numa das falas de Vex: “De alguma forma, fingi que nada havia acontecido naquela noite. Não faço ideia de como consegui. O mais provável é que já estivesse desenvolvendo um mecanismo de defesa contra a barbárie, e que aos poucos fosse me acostumando ao caráter absolutamente bisonho de tudo aquilo” (Nestarez, 2017: 125).

A obra também revela outro esquematismo do gênero, na tentativa de combate à monstruosidade. O mundo está encastelado, tentando sobreviver como pode à pandemia, mas se descobre um mecanismo que surte efeito de tratamento: não à toa, a máquina parece vir do universo da antiga psiquiatria, algo como um capacete composto por eletrodos que, a partir de pequenas descargas elétricas, reverteria o estado catatônico ou violento dos possessos, a revelar também a sintomatologia melancólica clássica: apatia ou descontrole. Talvez Nestarez, em suas pesquisas sobre a história da melancolia, tenha lido algo sobre os experimentos desenvolvidos ao longo dos séculos para comeder o humor atrobiliário, a exemplo da chamada *Rotatory Machine*, construída pelo médico inglês Mason Cox em inícios do século XIX, que parecia curar os pacientes com seus rodopios ultraviolentos. O alívio da notícia, que Vex descobre num dos telefonemas aos amigos de São Paulo, não impede que novas experiências sobrenaturais ocorram, balançando a tênue esperança na ciência. Inclui-se aí a descrição da nuvem negra gigante a pairar sobre uma cidade, no caminho para o refúgio almejado no Rio Grande do Sul, que por pouco não domina a mente dos dois amigos em fuga (outra sintomatologia fantástica: basta olhar para o fumo negro e os piores pensamentos dominam a mente, até a obnubilação total). Nestarez tem o talento de conseguir manter o leitor numa tensão crescente até a última linha, e o final da diegese assegura seu caráter distópico, quando efetivamente se aproxima do horror cósmico segundo Lovecraft, com a aparente vitória das potências obscuras.

Ao término, nos perguntamos se essa melancolia sobrenatural não poderia ser lida como uma simples alegoria da perda do eu numa perspectiva ontológica, também sugerida nesta frase que escapa a Vex: “Por mais contraditório que seja, a coisa me parece humana, *essencialmente* humana” (Nestarez, 2017: 132). Mas os índices de horror sobrenatural que vão se encadeando ao longo da narrativa parecem negar esse além-texto, essa superimagem associados à alegoria. Numa passagem de um estudo que publiquei em 2011, me pergunto se o modo fantástico e a literatura imaginativa como um todo teriam surgido e se desenvolvido a partir da segunda metade do século XVIII e, principalmente, ao longo do século XIX, como uma espécie de tábua de salvação diante da mentalidade – e, conseqüentemente, da literatura – pessimista ultrarromântica que grassava pela Europa e as Américas. E afirmo tal possibilidade, citando, além de obras ficcionais, exemplos teóricos como o prefácio escrito por Charles Nodier (1780-1844) para seu conto “Smarra”, de 1821, em que tal impressão bem se evidencia.

Nesse aspecto, é interessante como, na segunda década do novo milênio, o romance *Bile negra* consegue amalgamar, ou mesmo cristalizar, de forma criativa e semelhantemente ao que também se fez nas épocas do pré-romantismo e romantismo, ambas as vertentes, a saber: a literatura imaginativa (neste caso, o horror) e o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico. E também pensar o sentido da existência e a profundidade/superficialidade nas relações humanas, cujas problemáticas parecem avultar durante um momento pandêmico, como a anteciper o que o mundo viveria três anos depois.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1998). *O homem de gênio e a melancolia: O Problema XXX, 1*. Rio de Janeiro: Lacerda.
- Lambotte, Marie-Claude (1993). *Le discours mélancolique: De la phénoménologie à la métapsychologie*. Paris: Anthropos.
- Nestarez, Oscar (2017). *Bile negra*. São Paulo: Empíreo.
- Sena, André de (2011). *Visões do ultrarromantismo: Melancolia literária e modo ultrarromântico*. Recife: Edufpe.
- Todorov, Tzvetan (2007). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.