

DAIANNY DUQUE PORTES

**LEITURAS E LEITORES DE *BOCA DO INFERNO* (1957),
DE OTTO LARA RESENDE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientadora: Joelma Santana Siqueira

Coorientadora: Raquel Alves Mota

**VIÇOSA – MINAS GERAIS
2022**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

Portes, Daianny Duque, 1997-

P835L Leituras e leitores de *Boca do Inferno* (1957), de Otto Lara
2022 Resende / Daianny Duque Portes. – Viçosa, MG, 2022.
 1 dissertação eletrônica (91 f.).

Orientador: Joelma Santana Siqueira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de Letras, 2022.

Referências bibliográficas: f. 86-91.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2022.362>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Resende, Otto Lara, 1922-1992 - Boca do Inferno -
Crítica e interpretação. 2. Análise crítica do discurso. 3. Leitores
- Reação crítica. I. Siqueira, Joelma Santana, 1972-.
II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 401.41

Bibliotecário(a) responsável: Alice Regina Pinto CRB6 2523

DAIANNY DUQUE PORTES

**LEITURAS E LEITORES DE *BOCA DO INFERNO* (1957),
DE OTTO LARA RESENDE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

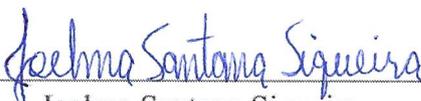
APROVADA: 20 de abril de 2022

Assentimento:



Daianny Duque Portes

Autora



Joelma Santana Siqueira

Orientadora

À minha filha, Yasmin, que, mesmo tão
pequenina, sempre me deu força e afeto.

AGRADECIMENTOS

À Joelma Siqueira que me apresentou *Boca do Inferno* e me orientou verdadeiramente durante essa caminhada.

À Raquel Motta que, de maneira sempre atenta, me auxiliou e me direcionou.

Ao Prof. Dr. Augusto Massi, pela escrita do posfácio da 2ª edição de *Boca do Inferno* e por tamanha generosidade com as contribuições feitas a minha pesquisa, tanto no seminário de qualificação, quanto na defesa.

Ao Prof. Dr. Cleber Araújo Cabral por tantas contribuições importantes na banca de defesa e por todo material que organizou sobre Otto Lara Resende.

À Prof. Dr^a. Eliana Tolentino que, de forma gentil e atenciosa, acompanhou meu trabalho e teceu importantes apontamentos e sugestões.

À Universidade Federal de Viçosa e, em especial, ao Departamento de Letras, responsável pela minha formação, que sempre me recebeu muito bem, além de ter me proporcionado um ensino crítico e de qualidade.

À minha filha, doce Yasmin, que, mesmo tão nova, compreendeu minha ausência e torceu pelo meu sucesso.

Aos meus pais, que plantaram a sementinha do conhecimento e regaram o interesse pela leitura.

Aos meus familiares e amigos, que sempre emanaram energias positivas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos.

Gratidão,
Daianny Portes.

RESUMO

PORTES, Daianny Duque, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, abril de 2022. **Leituras e leitores de Boca do Inferno (1957), de Otto Lara Resende**. Orientadora: Joelma Santana Siqueira. Coorientadora: Raquel Alves Mota.

O presente trabalho tem por objetivo o estudo do segundo livro de contos de Otto Lara Resende, *Boca do Inferno*, publicado pela primeira vez em 1957. Esse estudo, no centenário de Resende, visto que o escritor nasceu em 1922, focaliza a recepção da obra em seus três diferentes momentos de publicação, 1957, 1998 e 2014, e também discute, sob a luz de teorias sobre o leitor, o porquê de a obra, num espaço-tempo de 57 anos, ter sido alvo de críticas contrastantes. Os sete contos de *Boca do Inferno* - “Filho de padre”, “Dois irmãos”, “O porão”, “Namorado morto”, “Três pares de patins”, “O segredo” e “O moinho” - apresentam narrativas bem construídas pelo olhar atento de um narrador contido que tende a provocar aquele que lê. A dúvida, sempre presente, por vezes, anda de mãos dadas com os inúmeros segredos e não-ditos dos contos, e, nesse labirinto de incertezas, analisamos os contos “O porão”, “O segredo” e “O moinho” com o intuito de realçar essa narrativa de omissões e segredos de Otto Lara Resende, mas também de investigar o lugar do leitor em tais histórias.

Palavras-chave: *Boca do Inferno*. Otto Lara Resende. Recepção crítica

ABSTRACT

PORTES, Daianny Duque, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, April, 2022. **Readings and readers of *Boca do Inferno* (1957), by Otto Lara Resende.** Adviser: Joelma Santana Siqueira. Co-adviser: Raquel Alves Mota.

This work aims to study the second book of tales from Otto Lara Resende, *Boca do Inferno*, published for the first time in 1957. This study, in Resende's centenary due to his birth in 1922, focuses on the work's reception in its three publications' moments, 1957, 1998 and 2014, and also discusses, in light of theories about the reader, the reason why the work, in a space-time of 57 years, had been targeted from constant critics. The seven tales in *Boca do Inferno* - "Filho de padre", "Dois irmãos", "O porão", "Namorado morto", "Três pares de patins", "O segredo" and "O moinho" - present well constructed narratives by the attentive look of a restrained narrator that seems to provoke the one who reads. The doubt, always present, walks hands tied with the multiple secrets and non-sayings in the tales, and, in this uncertainty labyrinth, we analyze the tales "O porão", "O segredo" and "O moinho" with the purpose of highlighting these omissions' and secrets' narratives from Otto Lara Resende, but also investigating the reader's place in these histories.

Keywords: *Boca do Inferno*. Otto Lara Resende. Critical reception.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DE <i>BOCA DO INFERNO</i> (1957).....	12
2.1 O conto no Brasil: conexões, linhagens e vínculos.....	15
2.2 Otto Lara Resende leitor, jornalista e escritor.....	16
3. NOTAS SOBRE O LEITOR.....	23
4. LEITURAS DE <i>BOCA DO INFERNO</i>	28
4.1 A primeira edição de <i>Boca do Inferno</i> (1957).....	29
4.2 A reedição de <i>Boca do Inferno</i> e uma nova postura adotada pela crítica.....	43
4.3 A edição mais recente.....	46
5. OS SEGREDOS E NÃO-DITOS DE <i>BOCA DO INFERNO</i>	51
5.1 “O porão”.....	52
5.2 “O segredo”.....	59
5.3 “O moinho”.....	71
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

1. INTRODUÇÃO

O escritor Otto Lara Resende nasceu em São João del-Rei, em 1922, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1992. Publicou seu primeiro livro de contos, *O lado humano*, em 1952, e cinco anos depois *Boca do Inferno*, contendo sete narrativas em que crianças são as protagonistas. Nessas narrativas, o ambiente é o da cidade interiorana, de ritmo de vida pacato e costumes tradicionais. A obra foi alvo de críticas no meio literário da época, tendo em vista a forma como as personagens são figuradas em situações de violência envolvendo abuso sexual, assassinato, suicídio etc.

Na atualidade, sabemos que a infância é amparada por lei e as crianças devem ter direitos fundamentais, como vida, saúde, alimentação, educação, esporte, lazer, profissionalização, cultura, dignidade, respeito, liberdade, convivência familiar e comunitária (BRASIL, 2017, p. 11). No entanto, antes de chegarmos às leis de hoje, a infância percorreu uma longa e difícil trajetória até a criação de um regulamento específico, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), promulgado em 13 de julho de 1990. Trata-se de uma conquista importante para a sociedade brasileira que, anteriormente, deu seus primeiros passos nessa direção em 1917, com as lutas sociais do proletariado, que reivindicava, entre outras coisas, a proibição do trabalho de menores de 14 anos e a abolição do trabalho noturno de menores de 18 anos. Após essa fase, de acordo com o texto “Uma Breve História dos Direitos da Criança e do Adolescente no Brasil”¹, somente em 1923 têm-se novos registros sobre os direitos da criança e do adolescente, com a criação do Juizado de Menores e adiante, em 1927, com a promulgação do primeiro documento legal para a população menor de 18 anos, o Código de Menores, mas esse código tinha como foco somente aquelas crianças consideradas em “situação irregular”.

No Estado Novo, mais especificamente, no ano de 1942, foi criado o Serviço de Assistência ao Menor (SAM). Tal programa fazia parte do Ministério da Justiça e funcionava como uma espécie de sistema penitenciário para a população menor de idade. Sua postura era correcional-repressiva e previa atendimento diferente para o adolescente autor de ato infracional e para o menor carente e abandonado. Somente em 1946, com a redemocratização do país e a nova constituição, de caráter liberal, pode-se dar um passo significativo, de fato, para a criança. Em 1950 houve a instalação do primeiro escritório do Fundo das Nações

¹ Retirado do site Fundação Telefônica Vivo. Acesso em 04 de outubro de 2021: <https://fundacaotelefonicavivo.org.br/noticias/uma-breve-historia-dos-direitos-da-crianca-e-do-adolescente-no-brasil/>

Unidas para a Infância/United Nations International Children's Emergency Fund (UNICEF) no Brasil, em João Pessoa, na Paraíba.

Tal projeto destinou-se às iniciativas de proteção à saúde da criança e da gestante em alguns estados do país e, diante disso, o SAM passou a ser considerado pela opinião pública repressivo, desumanizante e conhecido como “universidade do crime”. Contudo, tal Serviço de Assistência ao Menor, mesmo tendo seu fim decretado em 1964, aparece com recorrência nas críticas da primeira edição de *Boca do Inferno*, uma vez que, em 1957, ano da publicação da obra, esse sistema ainda se fazia vigente no país. A menção ao SAM por parte de alguns críticos acontecia de modo comparativo, pois alguns estabeleciam semelhanças entre as crianças dos contos de Resende e as crianças assistidas por esse serviço, como veremos ao longo deste trabalho.

Em *História das crianças no Brasil* (2018), Mary Del Priore reconstitui um passado de dificuldades e negligência vivido por meninos e meninas brasileiras e, demonstrando esse passado cronologicamente, historiadores, sociólogos e antropólogos debruçam-se em diferentes acontecimentos com o intuito de retirar as crianças “do anonimato e do silêncio em que se encontram, pois são elas sujeitos históricos também” (PRIORE, 2018, p. 17). Assim, desde a presença das crianças nas embarcações portuguesas do século XVI, passando pelo cotidiano da criança livre no Brasil, a vida dos meninos e meninas durante o Império, as crianças escravas e aprendizes da guerra, até o contato destas com a criminalidade, políticas públicas e escolarização, o estudo de Priore e demais pesquisadores visa demonstrar o quão à margem historiograficamente a infância foi colocada, corroborando com a sensação de silenciamento que se tem ao procurar por documentos e narrativas em que estas assumam o protagonismo de falas e ações.

O surgimento do Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA, em 1990, depois de um passado nebuloso de desatenção, representou um marco importante e necessário no cenário legislativo. Porém, apesar de se tratar de uma legislação avançada, como destacou Sylvania Leser de Mello (1999), há muitas barreiras à sua aplicação.

Dessa maneira, o percurso acima nos permite destacar o quanto estamos distantes do modo como os direitos da infância eram pensados pelas autoridades sociais quando Resende publicou *Boca do inferno*. A violência contra a criança e a violência infantil não são propriamente novidades na literatura brasileira, mas Otto Lara Resende traz o assunto para o seio da família católica, o que provocou uma primeira recepção bastante negativa, criando uma atmosfera de indignação, censura e julgamento que acabou contribuindo para que o escritor mineiro não publicasse uma segunda edição em vida.

Diante disso, consideramos, então, necessário, um estudo aprofundado da recepção da contística do escritor e da análise das narrativas, visando demonstrar a importância desses contos para a literatura brasileira e discutir os modos como Lara Resende optou por abordar problemas que atingem o universo infantil em um contexto social no qual a criança tem pouca ou nenhuma importância.

A dissertação contém cinco capítulos. No primeiro deles detemo-nos à uma breve introdução sócio-histórica da criança no Brasil. Já no segundo, concentramo-nos na década em que se deu o lançamento de *Boca do inferno* – década de 1950 – observando o contexto em que a obra de Resende se insere. Destacamos, nesse capítulo, a importância dos anos 50 para o jornalismo, as artes, a cultura e, principalmente, a literatura com o início da ascensão do gênero conto. No terceiro capítulo, discutimos a importância do leitor, passando via estética da recepção para observar criticamente como se deu a recepção de *Boca do Inferno* em 1957. Focalizamos, ainda nesse capítulo, algumas críticas feitas à obra, considerando, principalmente, em que se pautaram e de que forma se vincularam, ou não, aos conceitos de força centrífuga e força centrípeta, desenvolvidos por Karlheinz Stierle (1979). No quarto capítulo, tendo como sustentação o capítulo três, recorreremos à Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional para remontar o percurso crítico de *Boca do Inferno* em seus três diferentes momentos de publicação.

Finalmente, no capítulo cinco, analisamos os contos “O porão”, “O segredo” e “O moinho”, com o intuito de verificar a importância da construção do narrador desses contos na composição de uma atmosfera tensa e sempre mais enigmática, que torna propícia a existência de um ou mais segredos.

Assim, pontuamos e analisamos também, nesses três contos, um traço que Augusto Massi, no posfácio “Narrador de Tocaia”, já havia sinalizado e sublinhado na crítica de *O lado humano* (1952), feita por Rachel de Queiroz, em 15 de agosto de 1953 n’*O Cruzeiro: Revista* (RJ). A escritora observou algo que veio a denominar como uma “ironia por omissão”², pois, segundo ela, “através da brandura da linguagem, da delicadeza da apresentação, existe nas histórias de Otto Lara uma dureza, uma certa crueldade mal encoberta”. Rachel de Queiroz ressalta ainda que “a gente nunca sabe se ele gosta completamente dos seus personagens, ou se, embora comovendo-se com eles, também os despreza um pouco”, porque essa ironia revela um autor que fica “um pouco à espreita, zombando devagar, ou do herói, ou de nós, ou

² Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 04 de outubro de 2021: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22O%20lado%20humano%22&p%20asta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=87652>

de todos”. Por esse motivo, detemo-nos nos contos de modo a observar a narração e sua influência na forma como o leitor recebe aquilo que é descrito.

2. O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DE *BOCA DO INFERNO* (1957)

Randal Johnson em “A dinâmica do campo literário brasileiro” (1995), cita que, a partir dos anos 30, o Brasil pôde assistir ao surgimento ou crescimento de novas empresas ligadas ao setor editorial como Ariel, Schmidt, Companhia Editora Nacional, Globo e, em especial, a conhecida José Olympio, que acabou se tornando a maior e mais importante editora literária do período. A expansão desse setor significou investimentos importantes em produtores culturais e, “particularmente, em nova geração de romancistas, criou a possibilidade de aparecimento de pequenos grupos de escritores semiprofissionais, como Jorge Amado, José Lins do Rego e Érico Veríssimo”. (JOHNSON, 1995, p. 172). Ainda de acordo com Johnson, para se conseguir mensurar melhor a importância dessa expansão, basta considerar que grande maioria das obras publicadas nesse período contou com financiamento privado, ou seja, os próprios escritores investiram em seus livros. *Macunaíma* (1928), por exemplo, teve uma primeira tiragem de 800 exemplares, uma segunda, em 1937, de 1000 e uma terceira, em 1944, de 3000.

A expansão ocorrida na área editorial foi consequência, em parte, da crise econômica internacional, que teve grande influência no Brasil no início dos anos 30. Segundo Johnson, a queda do preço do café e a desvalorização do mil-réis em relação ao dinheiro europeu provocaram um aumento significativo no custo dos livros importados e uma queda importante no volume de sua importação. Por esse motivo, criou-se internamente, e pela primeira vez, condições para que o livro nacional competisse no mercado.

Diante desse cenário interno em que a indústria editorial de São Paulo, por exemplo, experimentou, entre os anos 1930 e 1936, um crescimento de 600%, não mencionar a editora José Olympio é impossível, porque:

pelo menos no começo, José Olympio conseguiu atrair o melhor da nova geração de escritores brasileiros, sobretudo por causa das vantagens econômicas que oferecia. Ao expandir o alcance do romance brasileiro e ao oferecer tais vantagens, o próprio José Olympio ajudou a configurar o campo e estimular a proliferação dos romances sociais escritos durante esse período. Como já foi dito, isso acabou por criar condições para a existência de um pequeno grupo de escritores semiprofissionais, relativamente independentes das limitações e das exigências externas que afligiam aqueles que não podiam viver apenas do que escreviam (JOHNSON, 1995, p. 173).

Viver de literatura, já nessa época, era um processo que dependia de constantes “sanções positivas”. E, em decorrência disso, em alguns momentos, a linha que separava o jornalista da sessão artística do jornalista de notícias ficava tênue, já que diferir esses dois,

como destaca Abreu em *A imprensa em transição*, torna-se difícil “na medida em que as fronteiras não são nítidas e todos aqueles que colaboram na imprensa podem ocupar, ao mesmo tempo ou em diferentes momentos, posições que os inserem em uma ou em outra categoria” (ABREU, 2008, p. 26). Todavia, é possível pontuar critérios de diferenciação ao se colocar a linguagem como elemento comparativo, pois, ao passo que o jornalista artístico/literário faz uso de uma linguagem mais criativa, metafórica e, às vezes, rebuscada, o jornalista informativo vincula-se a uma linguagem mais prática, direta e até usual.

Parte desses intelectuais que contribuía para os jornais e que estavam diretamente ligados à arte não deixavam, entretanto, de serem vistos e concebidos como pessoas da imprensa, mas, mesmo alguns deles tendo seus nomes associados a essa função durante toda uma vida, não foram reduzidos a essa tarefa, como é o caso, por exemplo, de Carlos Drummond de Andrade que, como ressaltou Abreu (2008, p. 27), colaborou toda a sua vida na imprensa, sem que se possa por isso dizer que fosse jornalista.

Otto Lara Resende, a esse respeito, destacou que “a geração de Drummond se confunde com a de Graciliano Ramos e a de Rubem Braga” (RESENDE, 1992 *apud* ABREU, 2008, p. 27), porque, nas circunstâncias daquela época, nenhum deles conseguia tornar viável viver de literatura. Por isso, então, muitos recorreram aos jornais como fonte de renda, mas diante da impossibilidade de se desvincularem das artes de modo geral e, principalmente, da literatura, surge a literatura de jornal de que, à propósito, Rubem Braga é um típico exemplar, como também evidenciou Otto Lara Resende.

E, como essa década foi marcada no Brasil como um período de transformações importantes, Abreu pontua que, para além do pós-guerra e da crise política que levou ao suicídio de Getúlio Vargas, sob os anos 50 incidiram grandes transformações estruturais que alteraram o cenário midiático da época, uma vez que os jornais “tornaram-se de fato empresas comerciais detentoras de poder econômico e introduziram novas técnicas, gráficas e editoriais” (ABREU, 2008, p. 10). Foi também nessa década que ocorreu uma maior profissionalização das pessoas ligadas ao jornalismo, já que as faculdades de filosofia “colocaram no mercado um novo contingente de profissionais, com formação mais especializada, determinando o aparecimento de um novo jornalismo, mais voltado para a informação” (ABREU, 2008, p. 10).

Essa década contou com a introdução de novas ideias que culminaram em tendências culturais perpetuadas para as décadas seguintes, tendo em vista que foram nos anos 50, por exemplo, que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer colocaram em prática seus projetos arquitetônicos em Brasília, que o cinema novo deu seus primeiros passos numa proposta que

trazia à tona e debatia os problemas sociais e políticos da época. Foi nos anos 50 também que o teatro brasileiro, a partir de uma abordagem inovadora, “se renovou na temática social e política, na linguagem e com uma nova geração de autores e atores” (ABREU, 2008, p. 14). A bossa nova repensou a música popular brasileira e, com influências norte-americanas, passou a incorporar o *jazz* e o *bebop* ao samba nacional com novos músicos, cantores e também com novos arranjos musicais.

Na literatura, a poesia passou por mudanças e a “geração de 45” chegou-se ao “concretismo e à poesia engajada politicamente; o romance regional, que conheceu seu apogeu nos anos 30-40, se atualizou e sofisticou, e a tendência a uma literatura mais introspectiva de análise psicológica se firmou” (ABREU, 2008, p. 14). E, concomitante a tudo isso, a formação de uma nova sociedade de consumo com diferentes segmentos culturais foi sendo desenvolvida. O rádio, o teatro, a televisão, o cinema, o disco, a publicidade e as editoras passaram a constituir-se como “indústria de massa ao longo dessa década para finalmente atingir, nas décadas seguintes, a configuração de uma indústria de bens culturais” (ABREU, 2008, p. 16). Por esse motivo, de acordo com Leandro Henrique Aparecido Valentim em “Da imprensa periódica aos livros: o *boom* do conto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970” (2020), o período do boom do conto no Brasil estende-se até a década de 50 e isso se justifica por razões textuais ligadas à produção, e por questões históricas, sociais, culturais e econômicas:

A primeira razão é que parte dos contos dos anos 60 e 70 foi originalmente publicada no fim dos anos 40 e, principalmente, ao longo da década de 1950. Se a contística dos anos 1960 e 1970 é oriunda, em parte, de textos produzidos anteriormente, é possível, portanto, estender o arco temporal do boom. A segunda razão é que no Brasil a modernidade, de um ponto de vista epistemológico (GUMBRECHT, 1998), se consolida justamente no período que tem início no fim da Segunda Guerra Mundial e que tem a década de 1950 como um importante catalisador de mudanças e transformações. Essa década foi, portanto, primordial para o amadurecimento do gênero, que se consagrou no sistema literário brasileiro (VALENTIM, 2020, p. 10).

Assim, encarando o conto como produto da modernidade, entendemos que a ascensão desse gênero, bem como suas características e efeitos de sentido, se deu em um período importante para o Brasil, período esse em que *Boca do Inferno* foi produzido e Otto Lara Resende colocou crianças no centro de suas narrativas.

2.1 O conto no Brasil: conexões, linhagens e vínculos

Entre as décadas de 1950 e 1970, como destaca Valentin (2020), o conto não só passou a ser um gênero atraente para os escritores, como também e principalmente para os leitores. Parcela importante dessa adesão se justifica pelos processos de modernização pelo qual o Brasil começou a passar nos anos 50. Alfredo Bosi, acerca disso, acentua também em *O conto brasileiro contemporâneo* (2015), que esse gênero passou a ser bem-quisto por cumprir de uma maneira muito própria o destino da ficção contemporânea, pois se encontra “entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal”, dessa maneira, “ele tem assumido formas de surpreendente variedade” (BOSI, 2015, p. 7).

Esse tom adaptável do gênero provocou discussões, já que, ao ser comparado à novela e ao romance, revelou-se condensável e potente, tendo em vista que em seu espaço cabem “todas as possibilidades da ficção” (BOSI, 2015, p. 7). Sua brevidade demanda do escritor “uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático” (BOSI, 2015, p. 7). Dessa forma, o conto não só consegue dar conta das temáticas do romance, como também chega colocando em xeque os recursos formais e composicionais que antes imperavam.

As possibilidades de temáticas que deram ao conto um espaço privilegiado foram as mesmas que lhe permitiram cumprir “a visada intensa de uma situação real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (BOSI, 2015, p. 8). Nomes como Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Breno Accioly e Rubem Fonseca situam-se entre os precursores do conto em território nacional, cada um deles com substâncias narráveis muito próprias. De acordo com Bosi:

A invenção do contista se faz pelo achatamento (invenire = achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama, daí não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz do seu universo. Na história da escrita ficcional, esta nega (conservando) o campo de experiências que a precede. Da dupla operação de transcender e rerepresentar os objetos, que é própria do signo, nasce o tema. O tema já é, assim, uma determinação do assunto e, como tal, poda-o e recorta-o, fazendo com que rebrote em forma nova. Toda determinação é, como ensina a velha Lógica, um modo de pôr termos às coisas: demarcá-las de tal sorte que avance para o primeiro plano simbólico só aquele aspecto, ou aqueles aspectos, que interessa tratar (BOSI, 2015, p. 8-9).

Destacando romancistas e contistas brasileiros, Bosi pontua que aquilo que é “narrável vai-se formando, de frase a frase, mediante a operação da escrita ficcional: é esta que sonda, no universo possível, móvel e aberto da existência, aquelas situações que vão ser significadas e resolvidas em tema e estilo” (BOSI, 2015, p. 9). E, em meio a estilos e preferências que vão do urbano ao rural, do regional ao universal e do psicológico ao social, Otto Lara Resende é situado, juntamente com outros escritores, em meio a uma prosa de tom ácido, como o próprio Bosi define:

Sinto, em outra zona, lendo a prosa de Otto Lara Resende, de Lygia Fagundes Telles, de Moreira Campos e, principalmente, a de Dalton Trevisan, um gosto ácido do essencial (voltado sempre à comunicação clara)” (BOSI, 2015, p. 17).

Otto Lara Resende é vinculado a uma linhagem de escritores mineiros, sendo eles Murilo Rubião, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e Autran Dourado, que tem por atributo o trabalho léxico e sintático no texto literário respeitando a tradição, mesmo que esta, por vezes, carregue algum modismo coloquial. Seu livro, *Boca do Inferno* (1957), em *O conto brasileiro contemporâneo* (2015) é apresentado de modo que seus contos são vinculados a um sadismo que invoca a “memória cheia de espantos e de compulsões, apertada em períodos tersos, de um equilíbrio conquistado a duras penas” (BOSI, 2015, p. 19), esta é a impressão que se tem quando se adentra no mundo da ficção mineira e que Otto Lara Resende, com seu tom intimista numa superfície literária ondulada, fina, que se aproxima-se da forma do diário³, foi bom representante.

2.2 Otto Lara Resende leitor, jornalista e escritor

A entrada de Resende no meio jornalístico se deu quando este ainda tinha 16 anos, em 1939, n’*O Diário*, de Belo Horizonte. Esse primeiro contato com o universo midiático fez com que o mineiro nunca mais se desvinculasse de tal função, pois trabalhou também no *Diário de Notícias*, *O Globo*, *Diário Carioca* e *Correio da Manhã*. Contudo, ainda que boa parte da dedicação de Resende tenha se dado para a imprensa, seu gosto pela literatura sempre se fez notável, pois, de forma concomitante a essa função, ainda na década de 50, Resende publicou seu primeiro livro de contos, *O lado humano* (1952).

³ Alfredo Bosi em *O conto brasileiro contemporâneo* (2015) descreve a literatura de Lygia Fagundes Telles, Otto Lara Resende e Autran Dourado de maneira intimista, ondulada, fina e tangenciando a forma do diário (2015, p. 19).

Depois da estreia com *O lado humano*, em 1952, outras publicações vieram como *Boca do inferno* (1957), *O retrato da gaveta* (1962), *O braço direito* (1963), *As pompas do mundo* (1975), *O elo partido e outras histórias* (1991), *Bom dia para nascer* (1993), *O príncipe e o sabiá* (1994) e *A testemunha silenciosa* (1995). E, destacando sua contística, em específico, *Boca do Inferno*, faz-se perceptível um escritor atento e dedicado que incorporava seu perfil de leitor nas produções, já que suas leituras e os livros de seu acervo pessoal certamente o influenciaram enquanto escritor.

Augusto Massi, acerca da influência exercida pelo Resende leitor, vem afirmar que este aproxima-se, na vertente dos escritores católicos, de uma literatura do absurdo que está em confronto “com o ato gratuito de Gide, o absurdo de Camus e o existencialismo de Sartre”, mas sem passar de um “catolicão” (MASSI, 2014, p. 155). Tal tradição invoca escritores e escritos que se situam no terreno do perverso, mas sempre mesclado com um tipo de pureza que se tem institucionalmente tida como inata, a das crianças. Nessa linhagem, encontramos, por exemplo, a nível nacional, escritores como Machado de Assis que em “Conto de Escola” (1884) remonta o cotidiano infantil/adolescente sob um viés não romantizado. Nesse conto, Pilar, o protagonista, aprende, com a situação vivenciada com Raimundo e Curvelo, sobre delação e corrupção.

Nessa mesma conjuntura, temos ainda *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, em que Sérgio, narrador e protagonista da história, é vítima e também algoz das situações, pois numa narrativa de nuances e contrastes percebemos um tom de moralismo e corrupção, no qual a criança, num contexto de colégio interno, vai sendo moldada. E, ainda na mesma linhagem, encontramos José Lins do Rego com *Doidinho* (1933); Clarice Lispector com *Perto do Coração Selvagem* (1943); Graciliano Ramos com *Infância* (1945) e “Minsk” (1947); Carlos Drummond de Andrade com “A doida” (1951); Aníbal Machado com “O iniciado do vento” (1959); Dalton Trevisan com “Idílio Campestre” (1968); Rubem Fonseca com “Pierrô da caverna” (1979) e Raduan Nassar com *Menina a caminho* (1997). E internacionalmente temos Kafka com *Carta ao pai*; J. D. Salinger com *O apanhador no campo de centeio* (1951); William Golding com *O senhor das moscas* (1954) e Nabokov com *Lolita* (1955); como descreve Massi (2014, p. 157).

Tantas referências com temáticas aproximadas às do segundo livro de Resende, reforçam que o mineiro certamente foi um leitor interessado e envolvido com as questões da infância antes mesmo de escrever os sete contos de *Boca do Inferno*, pois em *O lado humano* (1952), no conto “A pedrada”, por exemplo, já podem ser percebidos indícios de seu tato e gosto para narrativas densas e psicológicas, sobretudo aquelas que envolvem crianças. Massi,

também observando o tratamento que Otto deu ao tema da infância, destacou que essa “originalidade de Otto reside nesta capacidade de articular correntes conflitantes - catolicismo, existencialismo ou neorrealismo -, compondo uma prosa fina, elástica, maleável feita à sua medida” (MASSI, 2014, p. 159).

No livro *Mares Interiores: Correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende* (2016), organizado por Cleber Cabral Araújo, encontramos indicativos que comprovam que o escritor de *Boca do Inferno* foi leitor de Kafka, já que integrava a comunidade Kafkiana (CABRAL, 2016, p. 16) e mencionou o escritor no artigo dedicado ao livro do amigo Murilo Rubião, *O ex-mágico*, citando Kafka como símbolo da literatura moderna. Segundo Cabral (2016, p. 34):

Nas bibliotecas de MR e de OLR há títulos do autor de *O processo*, sendo uma edição de *La Métamorphose* (tradução de Alexandre Vialatte, Paris: Gallimard, 1938), de propriedade de OLR, o exemplar mais antigo das coleções bibliográficas de ambos. Dos exemplares da obra Kafkiana disponíveis na biblioteca de MR, o mais antigo é a tradução para o espanhol de América (Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1943), oferecido a MR em setembro de 1944 pelo escritor Ildeu Brandão.

Essa sabedoria em tecer narrativas que tangenciam diversas correntes, muitas vezes, em atrito, foi algo que fez com que Resende fosse vinculado ao neorrealismo. Paulo Mendes Campos em artigo publicado em 1957 no jornal *Para Todos* (RJ) escreveu que “As sete narrativas reunidas em *Boca do Inferno* são descarnadas, agressivas e deprimentes como argumentos cinematográficos do neorrealismo italiano” e Augusto Massi, também destacando esse atributo de Resende em saber trilhar caminhos complexos de forma articulável, realça que:

Boca do Inferno parece palmilhar por outra estrada. Em alguns contos a aprendizagem do sadismo, as felicidades clandestinas e as máscaras da maldade irrompem exclusivamente entre meninos e meninas, sem qualquer mediação do mundo adulto. A face imaculada da inocência infantil é confrontada com o perverso polimorfo de Freud. Não basta somente compreender como a violência da história invadiu territórios da infância, mas como a história da violência tem sua matriz simbólica na própria infância (MASSI, 2014, p. 156).

Entretanto, esse posicionamento é recente, pois, em 1957, data da publicação de *Boca do Inferno*, o livro foi alvo de intensa crítica e debate, uma vez que o lugar ocupado pela criança nas narrativas não agradou a grande maioria daqueles que vincularam o livro a um interesse particular do escritor em ferir a tradicional família cristã. Nessa época, poucas foram as personalidades e amigos que se propuseram a defender Resende.

Cleber Araújo Cabral, autor da tese “Aos leitores, as cartas: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende” (2016), destaca que o período de 1945 a 1991 produziu cartas “pesadas” no que diz respeito ao processo de criação de seus respectivos escritores. São encontrados, por exemplo, cartas em que Mário, Otto e Fernando se dedicam a analisar e discutir aspectos formais nos contos de Rubião e ressaltam a utilização por parte de Murilo de um “recurso sádico e eficiente de cortar, em vez de desenvolver”. Esses comentários minuciosos e muitas vezes de tom crítico eram importantes para o processo de escrita de cada um deles antes de tornarem seus textos públicos.

Em *Mares Interiores* (2016), Cabral resalta que questões de grande inquietude para Rubião e Resende viravam tema de suas cartas e confidências, como, por exemplo, os dissabores da vida cotidiana e dilemas existenciais. Percebemos também trocas de textos entre Resende e o amigo Murilo Rubião, todavia, se faz perceptível uma maior dedicação e empenho somente da parte de Resende, uma vez que o mesmo, às vezes recebia cartas do amigo com trechos como “Você receberá sempre uma cópia dos contos que estou escrevendo para o novo livro [...] Desejo uma crítica severa, tanto mais que você será um dos homenageados” (2016, p. 44); “Segue, com este bilhete, um conto que acabo de escrever. Como não se trata de trabalho acabado, muito agradecerá a sua colaboração, corrigindo-lhe os possíveis erros gramaticais e dando a sua opinião sobre” (2016, p. 114); “Esperava concluir outro conto para lhe mandar, pois as suas sugestões para ‘O coelhinho’ foram ótimas. Aceitei-as todas, o que não aconteceu com as que João Cabral me enviou” (RESENDE; RUBIÃO *apud* CABRAL, 2016, p. 123).

Diante de tais pedidos do amigo, a dedicação de Resende pode ser percebida nas cartas em que o mesmo se empenhava em comentar os contos de Rubião destacando aspectos gramaticais e estruturais, como na carta datada de 17 de setembro de 1957 em que Lara Resende pontua que leu o conto “Teleco, o coelhinho”, publicado pela primeira vez no livro *Os dragões* (1965), várias vezes. Nessa carta de seis páginas, Otto se debruça nos escritos de Murilo Rubião destacando que esse conto lhe parece um dos seus melhores por ser “estranho, forte, surpreendente” (RESENDE *apud* CABRAL, 2016, p. 115), mas, mais adiante, assinala diversas questões a serem melhoradas, como sugestões ao vocabulário adotado por Rubião: “13ª linha, anotei a palavra ‘alegre’. Não me parece cabível” (RESENDE *apud* CABRAL, 2016, p. 116).

As sugestões de Resende não se limitam ao vocabulário escolhido pelo companheiro de correspondências, uma vez que, em carta, Resende, de maneira atenciosa, decompõe o

conto e, observando linha por linha, sugere ao amigo modificações de cunho estético, sintático, semântico e gramatical nas páginas 13, 2, 4, 5, 6, 8, 9 e 10. A indicação mais longa feita por Resende está indicada para a página 9 do conto “Teleco, o coelhinho”, em que ele esclarece que:

Cortaria a frase “enquanto eu sentia crescer a corrupção daquela alma sórdida” – mais ou menos pelas mesmas razões que já cortaram, a meu ver, a frase que anotei lá em cima. Nada acrescenta, reflexiona fora de hora, explica, como quem não confia no leitor, ou antes na própria história, que está provando que a corrupção crescia naquela alma. Logo em seguida, na outra linha, há um “Ela” no princípio da frase que me confundiu. Ela quem? Dalila, certamente? Porque então não diz Dalila? Poucas linhas adiante, você diz “resolvi a declarar-me”. Pode cortar a proposição a, se não me engano. Também caso de regência verbal. Na penúltima linha da mesma parte, antes dos asteriscos, há uma vírgula demais, segundo anotei (RESENDE apud CABRAL, 2016, p. 117).

As observações de Resende se fazem pertinentes para a produção literária de Rubião, mas servem sobretudo para observarmos a postura com a qual o primeiro encarava o texto em contato com os seus leitores, tendo em vista que a confiança é realçada por este como um traço importante no processo de construção do texto literário para que a ficção não fique tão didática.

Esse cuidado de Resende se faz presente em todas as cartas, linhas, contos e trabalhos que o escritor de *Boca do Inferno* se presta a comentar, mas o mesmo não se aplica a seus textos e trabalhos. Em *Mares Interiores* (2016), não somente no prefácio elaborado por Cabral, como também nas cartas inseridas a partir da página 31, faz-se perceptível que a entrega de Resende não era correspondida na mesma medida pelo amigo. Rubião, em carta escrita em 8 de setembro de 1948, compromete-se com o amigo Otto pontuando que ele sempre receberá cópias de seu novo livro, *A estrela vermelha*, e que, ao ser publicado, o nome de Resende constará em sua dedicatória. Todavia, como sublinha Cabral em nota de rodapé, o nome Otto Lara Resende não aparece na dedicatória de *A estrela vermelha*, publicada em 1953. Nessa primeira edição, encontram-se os nomes de Nelson Faria, Lucas Lopes e Geir Campos.

Esse episódio de falta de reciprocidade no ciclo de amizades de Lara Resende não tem fim nesse último fato. Em correspondências trocadas com Rubião, Resende queixa-se de João Cabral de Melo Neto e sua indiferença, visto que Otto demonstra, em carta do dia 1 de outubro de 1958, estar incomodado com o silêncio do amigo pernambucano: “Soube que João Cabral iria ser transferido. Ele não me escreve, calou-se. Às vezes, desconfio, zangado comigo, porque sei que a outros amigos ele escreve com regularidade, manda poemas etc.”

(RESENDE *apud* CABRAL 2016, p. 128). Acerca de te tal desproporcionalidade no que tange ao papel de cada um nos textos um do outro, Cleber Cabral destaca:

Se nesse período se escreveram as cartas mais emotivas, nele também se encontram as mais ricas em comentários sobre a criação literária. São vários os exemplos de cartas em que Otto se debruça sobre os contos de Rubião, analisando-os e discutindo aspectos formais - aliás, esta é uma face que se desprende desse epistolário: Otto crítico literário e leitor de originais. Infelizmente não vemos o Murilo leitor a fazer o mesmo com os textos do amigo (CABRAL, 2016, p. 17).

Nas correspondências trocadas por Resende e Rubião não encontramos cartas em que contos e outros trabalhos de Otto são esmiuçados por parte de Murilo, o que seria possível, já que as correspondências foram trocadas nos anos de 1945 a 1952; 1957 a 1959; 1966 a 1991. Nesses anos, não somente Murilo Rubião teve uma extensa produção que incluiu *O ex-mágico* (1947); *O pirotécnico Zacarias* (1974); *O convidado* (1974); *A casa do girassol vermelho* (1978) e *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990), como também Resende publicou seu primeiro livro de contos, *O lado humano* (1952) e outros como *Boca do inferno* (1957); *As pompas do mundo* (1975) e *O elo partido e outras histórias* (1991), ou seja, far-se-ia viável que Otto Lara Resende enviasse cópia de seus textos e solicitasse ao amigo Rubião que opinasse em sua escrita e produção, mas não encontramos registros de solicitações desse tipo por parte de Resende.

Boca do Inferno, motivo de grande desgosto e reboiço na carreira literária de Otto, quando enviado para Rubião, é referido como uma “grande alegria”, no entanto Rubião, de forma sucinta, apenas ressalta tal sentimento e pontua que o livro possui “densa mensagem humana” que Otto é um grande contista e que “a sua obra é uma lição de estilo e técnica para os pobres contistas do Brasil (Eu sou um deles)” (RUBIÃO *apud* CABRAL, 2016, p. 109-110).

Ainda que simplificarmente, Rubião observa e pontua um traço singular da narrativa de Resende, o tato com o lado mais humano e cru que há nas pessoas, algo que Cabral também ressaltou, afirmando que:

Essa tendência trágica e a sensação de desamparo, traduzidas em certo gauchismo (herdado, sem dúvida, de Carlos Drummond de Andrade, perpassam a correspondência (e a obra literária) dos missivistas. Entretanto, convém salientar que tais questões apontam para um conjunto de inquietações comuns à geração de escritores (como os participantes da revista Edifício, em que Otto publicou alguns textos que desponta no cenário literário belo- horizontino da década de 1940 (CABRAL, 2016, p. 16-17).

Ao abordar a obra de outro escritor mineiro, Regina Zilberman em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*⁴ (2005) sublinha o livro de Wander Pirolí, *O menino e o pinto do menino* (1975), que, de forma muito semelhante à *Boca do Inferno*, causou relativo estardalhaço ao ser publicado, uma vez que o título do livro, de forma ambígua, tem relação com a genitália masculina e a capa da obra reforça essa relação. Mas, *O menino e o pinto do menino*, apesar da primeira impressão, revela-se um livro construído nos detalhes. A ambiguidade com a palavra “pinto” termina logo na quarta capa e a narrativa mostra-se profunda e importante: o protagonista ganha um pintinho, mas ao passo que este não sobrevive, o menino se vê tendo que aceitar e lidar com a perda.

A semelhança com *Boca do Inferno* não reside somente no fato de que o livro provocou agitação na crítica, mas também, e principalmente, porque a narrativa desenvolve uma temática ainda pouco comum na infância: a morte. Tendo que entender e se reinventar a partir da morte do pinto, a narrativa explana, para além dessa questão, “problemas domésticos experimentados pela classe média brasileira, comprimida num pequeno imóvel, com falta de dinheiro e falta de trabalho” (ZILBERMAN, 2005, p. 103).

A fertilidade temática de histórias com crianças abandonadas e tristes, há tempos vem sendo algo explorado nas artes. Zilberman (2005, p. 106) cita Charles Dickens com *Oliver Twist* (1838) e *O garoto* (1921) eternizado por Charles Chaplin para elucidar a vastidão e a riqueza desse território. Todavia, não só nas obras já citadas, como em tantas outras, incluindo, em especial, os contos de fadas, a atratividade desse tema escapa às soluções milagrosas que “recoloca a criança perdida no rumo da boa conduta e da vida aprazível, após percalços e desenganos” (ZILBERMAN, 2005, p. 106). Citado como um claro exemplo disso está a narrativa do menino de madeira, *Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi, que se vê encantado com uma vida de dinheiro fácil, instantaneamente experimentada, e que, por isso, envolve-se numa situação conflituosa, mas que rapidamente se resolve, em decorrência do aparecimento de uma fada que lhe devolve não só a vida de antes, como ainda lhe transforma em um menino de verdade.

Resende, acerca disso, lembra em sua crônica “Vai-te embora, menina morta”⁵ (1982), que a relação da literatura com infâncias infelizes é antiga e remonta, até mesmo, os contos de fadas e contos da Carochinha, que “escondem uma nota cruel, que provoca medo e até lágrimas nos pequenos ouvintes ou leitores” (RESENDE, 2017, p. 245). Verificamos em “O

⁴ No capítulo 10 denominado de “Meninos de rua”.

⁵ Crônica publicada no jornal *O Globo*, em 19/09/1982 e reunida a outras crônicas na obra *O príncipe e o sabiá* (2017, p. 245).

segredo” e “O moinho”, contos de *Boca do Inferno*, traços que lembram *Chapeuzinho Vermelho* com seu vilão Lobo Mau e *João e Maria*, respectivamente. No primeiro, com a pergunta: “Não está me reconhecendo” (RESENDE, 2014, p. 78), de Sousinha, ele parece o lobo mal interpelando a Chapeuzinho. Em “O moinho”, a história nos permite relembrar a floresta onde João e Maria ficam perdidos e sentem medo, pois a natureza não se revela acolhedora ou encantadora, pelo contrário, Chico está sempre receoso. Mas, diferentemente dos contos de fadas, a obrigatoriedade do final feliz é desviada em função de algo maior, a de fugir de um final magicamente solucionável revelando, em muitos casos, a vida, como ela realmente é.

3. NOTAS SOBRE O LEITOR

As condições materiais necessárias ao surgimento do leitor no Brasil foram gradativamente se delineando a partir da ampliação do número de bibliotecas, livrarias, tipografias e, principalmente, pelo desejo de melhora na escolarização dos brasileiros que tinham esse acesso precarizado. E, nessa época, se alguns escritores e intelectuais ligados à arte aspiravam simplesmente por profissionalização, outros, como Joaquim Manoel de Macedo, estavam em busca de terreno para “seduzir o público e ainda consolidar o espaço para suas obras nascerem, crescerem e se multiplicarem” (LAJOLO e ZILBERMAN, 2001, p. 28); no entanto, a forma como muitos escritores escrevem aparece como reflexo de um caminho já trilhado anteriormente. Manuel Antônio de Almeida com *Memórias de um sargento de milícias* (1853) tem seu sucesso citado por Lajolo e Zilberman em decorrência do suporte escolhido para divulgação do mesmo, o folhetim. Contudo, esse sucesso não persiste quando a história de Leonardo, o protagonista da obra, chega aos livros, dado que um sentimento de decepção é atribuído à obra exatamente pela forma como seu autor opta por tratar o leitor, colocando-o num papel de frágil e despreparado.

Essa oscilação num mesmo texto comprova o poder conferido ao leitor. É o escritor quem torna a obra possível, mas somente quando esta chega às mãos do leitor torna-se avaliável o desempenho desta. O que acontece, então, em todo esse processo é um jogo de sedução, pois “o leitor é uma figura para quem se conta em segredo os acontecimentos da trama” (LAJOLO e ZILBERMAN, 2001, p. 30).

Ao remontar questões da *Poética de Aristóteles* (1966) no que diz respeito à catarse enquanto experiência vivida pelo espectador como condição fundamental para a definição da qualidade de uma obra, em 1967, com a conhecida palestra “O que é e com que fim se estuda história da literatura”, Hans Robert Jauss, na Universidade de Constança, Alemanha, discute que a pesquisa literária precisa deslocar o foco da investigação, desviando-o somente da relação autor e obra para buscar também uma relação que abarque texto e leitor.

A estética da recepção, nome dado ao modo de pensar inaugurado nesta época, baseia-se nos postulados de Roman Ingarden e na hermenêutica do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer. Entretanto, anterior aos preceitos de Jauss, foi a crítica imanentista que se tornou amplamente difundida na Alemanha Ocidental e, se assemelhando significativamente ao *new criticism* anglo saxônico, essa crítica considerava a obra somente em sua face textual, ignorando os elementos históricos e desprezando os elementos sociais.

Dessa maneira e em meio a esse período inquieto⁶ de emergência teórica e de movimentação estudantil, aparece a estética da recepção. Segundo Costa Lima:

A estética da recepção se apresentava como alternativa a um imanentismo burocratizante. Mas não só. Do outro lado, na Alemanha Oriental, apesar da influência intelectual de um ex-discípulo de Auerbach, Werner Krauss, dominava um marxismo reflexológico. A estética da recepção aparecia, pois como opção contra o torpor filológico e o mecanicismo a que, malgrado o esforço de Krauss e de alguns de seus discípulos, o marxismo fora reduzido. Era uma opção intelectual e política (1979, p. 13).

A conjuntura e o contexto da época, como destacam Braga e Bianchi em “1968 e depois: os estudantes e a condição proletária”⁷ (2008) sobre as lutas estudantis eram, então, de uma maneira geral, de mudanças. A preocupação com a criação literária já não estava a se alicerçar mais tão enraizadamente nos vieses historicizantes que antes, desde o século XIX mais precisamente, caracterizavam as análises acadêmicas francesas. Nesse momento propício a uma “mudança de paradigma”, como classifica Costa Lima (1979, p. 14), surge então *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*⁸ (1970) que, com um tom liberal e enveredando por uma via ainda não explorada, teve a capacidade de cativar os estudantes e incomodar as autoridades.

Contudo, mesmo com outras teorias e discussões reverberando de maneira concomitante, como é o caso do ensaio de *Appellstruktur*⁹, de Iser, é indiscutível que o texto de Hans Robert Jauss ecoa muito fortemente até hoje, tendo em vista principalmente o fato de que suas reflexões inauguraram de modo inovador o papel do leitor. É fato que, assim como aponta Costa Lima (1979, p. 15), não se pode concluir que, antes de Jauss, não existiram estudos nesse sentido, assim, advertiu Krauss, “como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim também, a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade: é escrita sim para um destinatário concreto” (NAUMANN, 1965, p. 58).

Anterior a esse momento o leitor foi invocado, mas pouca autonomia foi dada a esse sujeito. Considerava-se que dando a um, tirava-se de outro, porque ao se olhar para o texto literário como um sistema fechado, acreditava-se que se muita liberdade fosse dada ao leitor, pouca importância seria dada à estética da obra. E, a partir da estética da recepção esse

⁶ Nesse período, segundo Costa Lima (1979, p. 12), houve produções como *Grundbegriffe der Poetik* (1946) (*Conceitos fundamentais da poética*, trad. Brasileira de 1975) e *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) (*Literatura européia e idade média latina*, trad. Brasileira de 1957).

⁷ Retirado da Revista Outubro. Acesso em 02 de outubro de 2021: <http://outubrorevista.com.br/1968-e-depois-os-estudantes-e-a-condicao-proletaria/>

⁸ Tradução: *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

⁹ Tradução: *O ato da leitura*.

pensamento começa a sofrer modificações e o leitor passa a assumir um papel atuante, tornando-se, nas palavras de Lajolo e Zilberman, um vencedor: “há, todavia, um vencedor nesta história. Como sempre, vence o protagonista, que é também o herói desse enredo: o leitor” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 16).

Lajolo e Zilberman enfatizam a vitória do leitor em *A formação da leitura no Brasil* (2011) de modo a ressaltar que o processo de aquisição da leitura, em território nacional, ainda não se tornou algo sólido, ou seja, os brasileiros, as instituições pedagógicas e culturais reclamam de uma “atuação mais positiva e competente do Estado, no sentido de melhorar a educação e a cultura do país; nada indica que hoje essas reivindicações tenham perdido legitimidade e razão de ser” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 16). Ainda sim, o leitor é um sujeito vitorioso, pois:

O reconhecimento de sua força não se apóia exclusivamente na constatação do fato de que, de um modo ou de outro, a literatura e seus numes tutelares, sejam pessoas ou instituições, devam se render às necessidades de seus leitores, responder a seus apelos, orientar-se conforme suas aspirações. Decorre também da circunstância de que as instâncias encarregadas de pensar a literatura – a Teoria da Literatura, a Crítica Literária e a História da Literatura – precisam incluir a ótica do leitor. O Desconstrutivismo, a Literatura Comparada, a Estética da Recepção, a Teoria da Tradução, a Análise do Discurso – eis algumas das tendências que, minando a autoridade do texto e a soberania do autor, reconhecem que da perspectiva e do público leitor também se constrói a história da literatura e calibra-se a reflexão sobre a criação literária (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 16).

Diante disso, não é difícil percebermos diferentes posturas e leituras de uma obra ao longo do tempo, porque, diferentes tempos também podem conduzir a novas perspectivas e alterar opiniões tidas, anteriormente, como irrefutáveis. Em *História da Literatura como provocação à teoria literária* (1994) Jauss cita *Madame Bovary* de Flaubert como um desses livros que, a princípio, não agradam ao público leitor. *Madame Bovary* foi publicado em 1857, mesmo ano que o romance *Fanny* de Feydeau, entretanto, *Fanny*, de modo meteórico, um ano após seu lançamento, já tinha alcançado 13 edições. Para Jauss:

Do ponto de vista temático, ambos os romances atendiam à expectativa de um novo público que, na análise de Baudelaire, abjurara todo e qualquer romantismo e desdenhava em igual medida tanto o grandioso quanto o ingênuo nas paixões. Os dois tratavam de um tema trivial – o adultério em um ambiente burguês ou provinciano. Contudo, para além dos previsíveis detalhes das cenas eróticas, ambos os autores souberam dar uma guinada sensacional no triângulo amoroso entorpecido pela convenção. Lançaram uma nova luz sobre o desgastado tema do ciúme, invertendo a já esperada relação dos três papéis clássicos: Feydeau faz o jovem amante da femme de trenteans, embora tendo satisfeitos os seus desejos, ter ciúme do marido de sua amada e sucumbir ante essa tormentosa situação; Flaubert dá aos adultérios da esposa do médico de província – adultérios estes que Baudelaire

interpreta como uma da época, todavia, incomodou-se com o tom impessoal adotado por Flaubert e Fanny forma sublime do dandysme – desfecho surpreendente, na medida em que é precisamente a figura ridícula do marido enganado, Charles Bovary, que, ao final do romance, assume traços sublimes (JAUSS, 1994, p. 33).

A crítica oficial superou largamente *Madame Bovary*. Apesar disso, diante da alternância dos tempos, comportamentos, pensamentos e ideologias, o fim de *Madame Bovary* não havia sido dado como decretado, pelo contrário, a partir da compreensão que um pequeno círculo de conhecedores teve do livro, uma reviravolta se deu e a história de Emma Bovary:

tornou-se um sucesso mundial, o público leitor de romances por ele formado sancionou o novo cânone de expectativas, tornando insuportáveis as debilidades de Feydeau – seu estilo floreado, seus efeitos da moda, seus clichês lírico-confessionais – e fazendo amarelecer qual um Best seller do passado as páginas de Fanny (JAUSS, 1994, p. 34).

Essa mudança de postura por parte dos leitores não foi um privilégio de *Madame Bovary*. Para os leitores iniciais de *Boca do Inferno* (1957) a criança era, mais que hoje, tida como uma entidade, uma persona frágil, intocada, vulnerável e pura; os contos provocaram um imenso mal-estar. Logo, os críticos e demais leitores de tais narrativas, com uma definição já muito bem cristalizada do lugar ocupado pela infância na sociedade e do que uma criança pode, ou não, fazer, viram-se indignados com as posições ocupadas pelos protagonistas de Otto Lara Resende e com os caracteres atribuídos a elas que, segundo a crítica da primeira edição, eram monstruosos.

Por esse motivo, remontar as recepções de *Boca do Inferno* recorrendo aos estudos já feitos sobre o papel do leitor nos é essencial neste capítulo e no que se seguirá, porque, como já visto, o leitor exerce, para os teóricos, no ato da recepção do texto, um papel de relevância, e, considerando o fato de que *Boca do Inferno*, ao ser publicado em 1957 recebeu um número considerável de críticas, tais teorias nos ajudam a observar esses leitores na forma como conceberam os contos de Resende e em que se pautaram, observando também a oscilação das recepções de uma época para a outra.

4. LEITURAS DE *BOCA DO INFERNO*

Tendo comparado sua inserção no jornalismo a um cachorro que entra na igreja pelo fato de encontrar a porta aberta, Otto Lara Resende sempre deixou evidente que se enveredou por este caminho exatamente porque por ele a vida o conduziu. E embora estivesse sempre muito envolvido com o jornalismo, de forma concomitante a essa função, jamais deixou de escrever e, mesmo passando a exercer a função de cronista, enquanto colaborador da *Folha de S. Paulo*, somente em maio de 1991, menos de dois anos antes de sua morte, deixou-nos 508 crônicas sobre as mais diversas temáticas.

O Resende escritor sempre foi identificado como perfeccionista por ser considerado exigente e constantemente buscar a perfeição. Murilo Melo Filho (2002, p. 20), no texto “Otto: oitenta anos depois”, publicado na *Revista Brasileira*, destacou que o escritor “escrevia por obrigação, torturado pela forma, reescrevendo seus textos várias vezes, como aconteceu no seu único romance, *O braço direito*, que, mesmo depois de editado, em 1963, foi todo reescrito”.

Na produção de seus outros livros não são encontrados relatos muito diferentes e ainda que Helena, sua esposa, tenha desmentido tal história, conta-se que o fato de Resende nunca estar satisfeito com o que escrevia o fez, em 1957, logo após a publicação de *Boca do Inferno*, ir até as livrarias recolher os exemplares, arrependido da publicação:

Ele era um maníaco da forma. E nunca estava inteiramente satisfeito com o que escrevia. Consta que, logo depois da publicação de *Boca do Inferno*, uma coletânea de sete contos, o próprio Otto saiu, de livraria em livraria, recolhendo os exemplares, arrependido da publicação. A viúva, Helena, desmente essa história. Mas foi, de qualquer forma, testemunha nem tanto silenciosa do escândalo provocado pelo segundo livro do marido. Hoje em dia, sobretudo depois de *Lolita*, de Nabokov, surpreende que *Boca do Inferno* tenha chocado tanto. O fato serve para sublinhar tanto o ambiente sufocante da formação do escritor quanto o peso dos preconceitos da época (MEDEIROS, 1998, p. 72).

Verdadeira ou não a história, o fato é que os livros chegaram até o público que, em sua maioria, não gostaram do que leram, destacando que o escritor atribuiu às protagonistas das narrativas caracteres monstruosos e sombrios que não combinam com a fase da vida da qual o livro se ocupa. Benício Medeiros, em *Otto Lara Resende: a poeira da glória* (1998), menciona que:

É esta a ideia central, de comum acordo com a teoria freudiana, que vai presidir cada um dos contos de *Boca do Inferno*. As crianças retratadas no livro pensam, sofrem e

agem, às vezes cruelmente, como gente grande. A obra traz um elenco de pequenos monstrinhos, capazes de cometer as maiores barbaridades (MEDEIROS, 1998, p. 72).

Contudo, a postura adotada pela crítica no ano de publicação da obra não se mantém 41 anos depois, quando a obra é reeditada pela Companhia das Letras (1998), nem em sua versão mais recente, datada de 2014. Assim, observando significativo contraste entre as críticas que incidiram sobre *Boca do Inferno*, nessas três publicações, pontuaremos adiante, com o objetivo de acompanhar os leitores, tanto em relação ao que dizem da obra quanto ao que dizem sobre o efeito de sua leitura, as críticas mais relevantes ao que tentamos demonstrar.

4.1 A primeira edição de *Boca do Inferno* (1957)

Boca do Inferno foi publicado pela editora José Olympio, em 1957. Otto Lara Resende, que tinha 35 anos na época, estava publicando seu segundo livro de contos após *O lado humano* (1952). Filho de professor, desde muito cedo Resende demonstrou interesse pela escrita. De acordo com Augusto Massi (2014, p. 139), “desde a mais remota infância, ser escritor era uma verdadeira obsessão”, ele manteve, dos onze aos vinte anos, um diário onde registrava seu cotidiano e, ao longo de sua história, por toda infância e adolescência, vê-se um Resende fortemente atravessado por questões religiosas.

Concomitante à conclusão do ginásio, em 1938, como também revela Massi (2014, p. 139), o mineiro concluía *O monograma*, coletânea com nove histórias e, quase todas, ambientadas num internato. Além disso, outra coletânea de contos, intitulada *Família*, viria em sequência, explorando uma patologia visual com questões como estrabismo e cegueira. Desse projeto, no entanto, somente restam do núcleo original “O pai”, “A tia” e “O avô”. Mais contos, elaborados por volta de 1940, como “A culpa”, “Fuga e persistência da imagem”, “Remorso” e “Execução pela alvorada”, mesmo se mantendo restritos às páginas de jornais e revistas, revelam um escritor que já se interessava e mergulhava ficcionalmente no mundo que a maioria das pessoas tenta esconder, o mundo da infância. Massi explicita que:

Todos esses documentos arqueológicos são uma prova irrefutável de que, bem antes de *Boca do Inferno*, Otto já se aventurava pelo território da infância e da família em chave ficcional. Como o leitor pode notar. O esforço de interpretação exige paciência para juntar peças, trazer à tona vestígios materiais, datar corretamente certos fósseis, recriando assim uma demoníaca narrativa de detalhes que pode nos oferecer um retrato do artista quando jovem (MASSI, 2014, p. 141).

Tantos contos elaborados anteriormente aos volumes *O lado humano* e *Boca do Inferno* revelam um escritor, ainda que jovem, preocupado com a produção e organização do gênero. A vida humana, suas fases e relações, dores, sentimentos e questões mais profundas como as que envolvem o âmago de cada um, mobilizavam no escritor, particularmente, a necessidade de registro. Massi, salientando aspectos formais da obra do mineiro, pontua que:

Otto não estava apenas se familiarizando com o tema, simultaneamente, pretendia dominar a técnica do conto. O longo convívio com a matéria literária não surtiria efeito se não houvesse avanços no campo formal. Se nas tentativas anteriores a *Boca do Inferno*, o escritor privilegiava a perspectiva do adulto, a partir de agora, haverá um deslocamento do ponto de vista. A violência e o desencantamento do mundo irrompem na pequena cidade, no seio da família, no redemoinho da infância (MASSI, 2014, p. 141).

Em *Boca do Inferno*, diante de pequenos protagonistas em estatura, mas grandes em complexidade, o leitor é conduzido por um narrador onisciente que, definido por Augusto Massi como um “narrador de tocaia”, está a narrar o que ocorre de uma maneira calculada e precisa. Tal narração de um “narrador de tocaia”, distante criticamente da matéria narrada, torna o desenrolar dos contos ainda mais enigmático e preocupante. Todos os sete contos, quando não são atravessados por intenso catolicismo, estão permeados por uma dose ou outra do tradicionalismo mineiro.

Diante disso, não seria um espanto se a chegada de *Boca do Inferno* nas mãos do público leitor e da crítica causasse surpresa e comoção, uma vez que as ramificações da vida humana apresentam arranjos inovadores e cruéis. Resende, inclusive, na crônica “Vai-te embora, menina morta”, em *O príncipe e o sabiá* (2017), ressalta que talvez sua temeridade tenha sido expor esse lado trágico da infância, entretanto, ressalta que nunca pretendeu revelar o que as pessoas já não soubessem:

Há muitas crianças infelizes na literatura. Os exemplos são tantos que nem é preciso lembrá-los. A rigor, bem examinados, até os contos de fada e as histórias da Carochinha escondem uma nota cruel, que provoca medo e até lágrimas nos pequenos ouvintes e leitores. O Brasil não foge à regra. Basta ver *O Ateneu*. Não se trata propriamente de um doce de coco. E Raul Pompéia suicidou-se num dia de Natal (RESENDE, 2017, p. 245).

Porém, a recepção não foi boa e mesmo com um número razoável de críticas favoráveis, Otto Lara Resende e sua obra foram alvo de uma onda de incompreensão e de um linchamento coletivo até hoje pouco vistos. Massi destaca que “*Boca do Inferno* não passou

desapercebido. Pelo contrário, provocou reações exasperadas e explosivas, gerando um profundo mal-estar no meio literário” (MASSI, 2014, p. 141). E, tudo isso aconteceu, aparentemente, porque não se esperava por um livro do porte de *Boca do Inferno*, com uma temática ainda considerada tabu, apresentada sob o ponto de vista de um narrador contido e preciso, principalmente porque o primeiro livro de contos do mineiro teve uma repercussão um tanto quanto modesta.

N’*O Lado Humano* (1952), encontramos diversidade temática, protagonizada por personagens adultos que se situam em uma cidade grande. Em contrapartida, em *Boca do Inferno* essa diversidade de temas dá lugar à unidade temática, o mundo adulto é substituído pela infância e a cidade grande dá lugar a uma pacata cidade interiorana de Minas Gerais. E, diferentemente do primeiro livro do contista, *Boca do Inferno* destacou-se pela grande movimentação negativa que obteve ao chegar às mãos do público leitor.

Assim, com um cenário de recusa já instaurado e tendo causado “escândalo avassalador em nosso estreito meio literário”, como pontuou Vilma Arêas (2014), o livro *Boca do Inferno* surgiu nas livrarias no ano de 1957, tendo por notoriedade as protagonistas escolhidas por Otto Lara Resende: meninos e meninas do interior que, em oposição a uma visão imaculada da infância, tinham suas fragilidades, dores e tiranias expostas.

Levantamentos feitos na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional possibilitaram-nos observar que o termo “Boca do Inferno” conta com 218 ocorrências sendo 56 delas críticas direcionadas à obra de Lara Resende¹⁰ e outras, também em número significativo, fazem menções rápidas ao lançamento do livro, com ênfase para o fato de ter sido publicado pela Editora José Olympio, editora de prestígio na época, com capa de Poty.

Nessa mesma década - 1950 -, o termo “Boca do Inferno” vinculado a Otto Lara Resende esteve, em alguma medida, nos principais periódicos do país: *No Tribuna da Imprensa* (RJ); no *Jornal do Brasil* (RJ); *Correio da Manhã* (RJ); *O Jornal* (RJ); *Correio Paulistano* (SP); *Diário Carioca* (RJ); *Diário de Notícias* (RJ); *Última Hora* (RJ); *Diário de Pernambuco* (PE); *Jornal do Comércio* (RJ); *Lavoura e Comércio* (MG); *O Semanário* (RJ); *A Noite* (RJ); *Revista do Livro* (RJ); *Careta* (RJ); *Suplemento Literário* (SP); *Leitura* (SP); *Para Todos* (RJ); *Diário da noite* (RJ); *Manchete* (RJ); *A Cigarra* (SP); *O Dia* (PR); *O Cruzeiro: Revista* (RJ); *Revista da Semana* (RJ); *Jornal do Dia* (RS) e *Jornal de Letras* (RJ). Todos esses jornais, em alguma medida, mencionaram Lara Resende e seu novo livro.

¹⁰ As demais 162 menções são referências a Gregório de Matos e à formação rochosa de mesmo nome em Portugal.

Os críticos que, em 1957, comentaram sobre *Boca do Inferno* nos jornais, avaliando-o negativamente, tinham como justificativa uma insatisfação pessoal com a representação da infância na narrativa e, sobretudo, com as temáticas e pautas com as quais Lara Resende vinculou os protagonistas. José Roberto Teixeira Leite, da *Revista da Semana* (RJ), por exemplo, pareceu não tentar medir palavras para desqualificar e depreciar totalmente o livro, destacando-o como “verdadeira decepção”, caracterizando suas crianças como “degeneradas” e definindo seus contos como velhos na forma e no conteúdo. Finalizando a crítica, Leite menospreza Otto enquanto contista de modo até ofensivo:

Não diremos que Otto Lara Resende escreve, mal, embora esteja ele longe, também, de escrever bem. Porém, como conduz ele de maneira forçada os diálogos entre os seus personagens! Depois de cada fala de um deles, o ficcionista sente-se na obrigação de explicar ao leitor quem terminou de falar. Daí se sucederem, em todos os diálogos de Boca do Inferno, frases inúteis como “disse Floriano”, “perguntou Rudá”, “pediu Rudá”, “disse Bentinho”, etc. Pode ser, inclusive, que Otto utilize o processo voluntariamente, por achá-lo interessante. Ao colunista, porém, parece o mesmo condenável, irritante, como se os leitores não tivessem a capacidade de saber quem está falando, no momento. De resto, o processo termina por esgotar a paciência de qualquer um. [...] Em suma: o contista, em Otto Lara Resende, é fraco. Falta-lhe o essencial para agradar, no gênero: ele tem muito pouco o que contar...¹¹

Leite avalia algo que, hoje, representa um dos principais acertos da narrativa de Otto Lara Resende: a condução também misteriosa do objeto narrado por parte desse narrador. Esse detalhamento nas falas se contrapõe, no texto, aos momentos em que o narrador precisa pormenorizar e explicitar cenas importantes, como no caso do conto “O segredo” em que no momento dos abusos sofridos pela protagonista Sílvia, o narrador sempre se desvia do ato de modo a confiar no leitor, assim como Resende aconselha o amigo Rubião em carta¹². Com isso, não é o visto que mais importa, mas o sabido, pois, ao leitor, basta saber que aconteceu.

Assis Brasil, do *Jornal do Brasil* (RJ), não fazendo muito diferente do que fez José Roberto Teixeira Leite, desenvolve sua crítica de modo a pontuar indiferença, inquietação, displicência e frieza na referida obra. Destacando a “modelagem dos personagens”, Brasil define as crianças de Lara Resende como “criações bisonhas”, salientando que seus contos “são velhos na forma e no conteúdo” e creditando falta de originalidade à obra do escritor, além de recorrer a definições que rebaixam o livro como “pobre”, “de mau gosto” e sem

¹¹ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_05&Pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pagfis=22105

¹² Carta de Otto Lara Resende para Murilo Rubião em que o primeiro, referindo-se ao conto “Teleco, o coelhinho” (1965), pontua alterações a serem feitas e uma delas está na página 9: “eu cortaria a frase ‘enquanto eu sentia crescer a corrupção daquela alma sórdida’ [...] Nada acrescenta, reflexiona fora de hora, explica como quem não confia no leitor, ou antes na própria história [...]” (RESENDE apud CABRAL, 2016, p. 117).

“validade artística”. Não bastando, Assis Brasil ainda conclui sua crítica apontando para o “erro” cometido por Otto:

Cremos que o erro de Otto Lara Resende foi o de “olhar” uma só face do comportamento de suas pequenas criaturas. Crianças, bem sabemos, que sugerem mais poesta, bons sentimentos, mensagens humanas, do que um desencadear de instintos, de um primitivismo chocante. Já que o escritor queria apenas retratar crianças no seu livro, que nos desse uma visão geral, matizada, de todos os problemas e sonhos, que passam pelas cabeças dessas pequeninas criaturas¹³.

Wilson Martins, crítico referido por Lara Resende em carta trocada com Fernando Sabino, em 28 de julho de 1957, na qual o autor descreve que foi “esculhambado deprimentemente pelo tal de Martins” (RESENDE, 2011, p. 35), deixa evidente sua intenção em desclassificar Resende de inúmeras formas, uma vez que já inicia sua crítica falando da invisibilidade do primeiro livro de contos do mineiro, ao dizer que este estreia pela segunda vez, porque seu livro anterior quase passou despercebido, diz também que “seus livros não pretendem renovar a arte do conto entre nós”, e ao considerar que o escritor não possui “imaginação suficientemente rica para criar situações excepcionais”, conclui:

Otto Lara Resende não encontra na ficção o domínio próprio da sua inegável inteligência e da sua sensibilidade. Ele me parece, por enquanto, mais um amador esclarecido e arguto do que um criador indiscutível: seus livros se situam numa atmosfera neutra de desinteressante – sem serem decididamente maus, não chegam a ser bons; não caem no que se costuma chamar de subliteratura, mas tampouco alcançam o plano da grande criação estética. São desses livros que mantêm a vida literária, como os soldados constituem os exércitos: anonimamente e em grupo. Mas, a literatura é, precisamente, o diferenciado e o individual, vive das fortes personalidades e dos criadores fora de série¹⁴.

Rubem Braga, ao comparar Otto Lara Resende com Jeans Pouchard, considerou que prefere os personagens desse segundo, pois “esses de Otto Lara Resende são ainda mais novos, alguns ainda nem chegaram à adolescência”¹⁵ e tem uma sessão angustiante. Braga realça sua dificuldade em conseguir finalizar a leitura de *Boca do Inferno*, concluindo que o livro “traz muita tristeza demais”, em decorrência da “desesperada esperança de que algum

¹³ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pagfis=73766

¹⁴ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098116x&pesq=%22Otto%20Lara%20Resende%2%202&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=236>

¹⁵ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 29 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=57302

desses meninos encontrasse uma saída, uma fuga para seu destino miserável. Mas o autor é implacável como um deus antigo e esmaga todos”¹⁶.

O comentário de Braga salienta um traço que se faz comum à grande maioria dos leitores que mencionam o efeito provocado pelos textos: a sensação de angústia provocada e o fio esperançoso que faz com que se espere, ainda que de maneira utópica, por um final não trágico.

Já José Roberto Teixeira Leite, Assis Brasil e Wilson Martins não realçaram questões positivas e quando assim fizeram foi com o intuito de desabonar Lara Resende, como é o caso de Brasil que diz que este escreve bem, todavia até mesmo alunos do curso ginasial sabem escrever bem as suas descrições. Augusto Massi classifica esse tipo de crítica como “restritivas e demolidoras” (2014, p. 142), porque não acrescentaram nada de construtivo à obra e delinear-se somente em prol de lesar a imagem de criador e criatura.

Outro grupo crítico que chama atenção é aquele que, como descreve Massi, “as objeções resvalam no fundo moral” (2014, p. 141). Os críticos e demais pessoas vinculadas a essa pauta da moralidade eram, em maioria, cristãos e sentiram que o livro surgiu com o intuito de ferir a família tradicional cristã ao tecer os personagens da forma como se apresentam nas narrativas. Temístocles Linhares, do *Diário de Notícias* (RJ), encaixando-se nesse grupo, por definir os protagonistas de *Boca do Inferno* como “os monstros de Otto Lara Resende”, inicia sua crítica observando: “Eis-me assim diante dos doces monstros do Sr. Otto Lara Resende. Doces, seguramente é força de expressão, tanto mais que o autor parece empenhado em lhes agravar o monstrosismo” e, acentuando o fato de serem monstros, Temístocles conclui com:

Perversos, cruéis, contraditórios, beirando a indiferença, e a premeditação, a sordidez e a inocência, eles se traem a si próprios, sem piedade consigo mesmos, capazes de tudo, sim, de todas as loucuras possíveis e os gestos mais surpreendentes, capazes até de morrer, para alcançar a única coisa que talvez instintivamente os interesse: que os vejamos como eles são, que os aceitemos tais como se apresentam, que os amemos, nas suas renúncias ao mundo e à escolha, na verdade humana de suas ações e lutas interiores¹⁷.

¹⁶ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 29 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=57302

¹⁷ Retirado da Hemeroteca Digital em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=%22monstrin%20hos%22&pagfis=59727

Roberto Simões, mesmo comparando Otto ao nível de Samuel Rawet e Ricardo Ramos, ao escrever que o mesmo é “um dos melhores contistas de sua geração”, focaliza também no aspecto moral nas narrativas, ao classificar o conto “Três pares de patins” como inconcebível pela temática a qual se vincula:

Não podemos conceber a prostituição na infância. Que ela possua um instinto, que tente descobrir num ato desta natureza seu sentido de magia, que isso seja, inclusive, o fruto cobiçado por qualquer menino, concordamos plenamente. Com que não concordamos é que a criança pratique o ato, o que se agrava porque é feito com dois irmãos (um casal de irmãos, detalhando melhor) e, em seguida, pela menina e um companheiro do garoto, com a convivência e aquiescência deste. Este conto chega a ser grave, pelo que tem de falta de pudor, pelo que revela de criminalidade (Apud Massi, 2014, p.143).

Ruy Santos faz algo semelhante. O crítico, mesmo dedicando um espaço expressivo para falar sobre Lara Resende e sua obra numa seção intitulada “O SAM de Otto Lara Resende”¹⁸, refere-se ao trabalho do escritor como um livro triste, “mais que triste, doloroso”, e sugere que *Boca do Inferno* prestaria “um admirável benefício aos serviços que representam”, como é o caso do SAM, Serviço de Assistência a Menores.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Reynaldo Jardim também menciona o SAM para dizer que:

A liberdade “secreta e infinita” das crianças de *Boca do Inferno* difere das dos artistas criadores apenas no que a destes últimos implica de bom gosto, sutileza e artesanato. Transpostas com mediana habilidade – vale dizer mais responsável e menos temerariamente –, essas sete histórias de meninos desgraçados decerto constituiriam importante esforço de renovação do conto brasileiro, principalmente se se leva em conta o interesse do assunto, de um lado, e, de outro, a quase geral fragilidade da produção de nossos contistas atuais. Tal como foram concebidas, sugerem a pergunta de se ao autor não teria sido mais conveniente tê-las publicado como memórias anônimas de um ex-bedel do SAM¹⁹.

Tendo em vista que o Serviço de Assistência a Menores era um serviço voltado para crianças carentes, esse comentário de Jardim representa um preconceito no sentido de que as violências, para ele, só se dão no seio de famílias vulneráveis economicamente. No entanto, ainda que em *Boca do Inferno* a maioria dos contos, de fato, tenha como foco crianças

¹⁸ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=33771

¹⁹ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=%22SAM%2%202&pagfis=71584

desestruturadas social, psicológica ou economicamente, o conto “O porão” vem romper com esse estereótipo, porque Floriano, o protagonista, tem casa e tem família. Sua família, inclusive, conta com funcionária e o fato de existir porão em sua residência configura-se como um importante indício social. Todavia, é neste conto que, ironicamente, reside uma das maiores brutalidades do livro, dado que é o personagem principal, uma criança, que mata o amigo, Rudá, em uma cena calculadamente perversa em que a infância e a maldade são destacadas como lados de uma mesma moeda.

Ainda que a questão moral tenha sido pauta para algumas críticas, esse valor mobilizou não só o ambiente jornalístico e literário, como também pessoas próximas a Resende e até mesmo desconhecidos. O pai de Otto, sentindo-se desapontado com o livro, enviou-lhe uma carta manifestando profunda decepção com o teor da obra e assim também o fez seu advogado, Heráclito Sobral Pinto, que, com base em seus preceitos cristãos, externou em carta seu protesto às narrativas de *Boca do Inferno*. Além disso, o mineiro foi alvo de manifestos em que pessoas, que protestaram descontentes contra seus contos, deixaram fezes pela manhã na sua porta²⁰.

Outro grupo que exerceu impacto significativo na demonização de *Boca do Inferno* foi o grupo que, como definiu Augusto Massi, se pautou na “retórica do equilíbrio”. Os leitores desse grupo, para Massi, “após tecerem elogios ao domínio técnico do contista, logo trocam o domínio estético favorável por reparos como ‘falta de simpatia humana’, ‘indiferença’ e ‘frieza’ do autor” (MASSI, 2014, p. 144). Alguns de seus contos, pautados nesse equilíbrio, foram até mesmo definidos como inverossímeis, como é o caso de “O porão” e “Dois irmãos”, em que a inverossimilhança é baseada no desfecho dado a eles. Segundo Massi, os críticos da “retórica do equilíbrio” invocavam a figura de Otto Lara Resende como “antídoto para neutralizar o efeito devastador causado pelo livro” (2014, p. 145).

Críticas como a de João Etienne Filho e Alfredo Belmont Pessôa elucidam o que a “retórica do equilíbrio”, nas críticas de 1957, representa, porque o primeiro, mesmo reconhecendo que “*Boca do Inferno* é um livro bem escrito”, não deixa de ponderar que o livro possui “uma certa monotonia na linguagem” e “um derramamento verbal”²¹, já o segundo discorre sobre alguns contos em específico para descrever o livro. Citando “O segredo”, Pessôa observa que “só mesmo por um arbítrio de seleção muito elástico se põe em condições de compor uma recolta do gênero. Inclusive por me parecer incompleto, apenas

²⁰ Retirado de *Otto Lara Resende: a poeira da glória* (MEDEIROS, 1998, p. 73).

²¹ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pagfis=70618

esboçado, mais um exercício de adestramento, que obra concluída”²², e finaliza citando os contos “O moinho” e “Filho de padre” que, em sua descrição, figuram como inferiores em relação a “Três pares de patins”, “O porão” e “Dois irmãos” sendo, para ele, de grande “presteza narrativa”.

Houve também um grupo importante de críticos que se apoiou no arquétipo da proporção, pois estes, ao mesmo tempo em que atribuíram alguma qualidade a contos específicos do livro, acabavam por avaliar a totalidade da obra de modo negativo baseando-se mais no critério quantitativo do que em algum outro. O crítico Renato Jobim, baseando-se nesse critério, não deixa de externar a qualidade dos contos “Dois irmãos”, “Três pares de patins” e “Filho de padre”; contudo, a quantidade de contos de qualidade inferior por ser maior e abarcar todos os demais contos do livro se sobressai e, dessa forma, críticas que não tinham pacto algum com a unilateralidade acabam por classificar o livro negativamente, como foi o caso dessa, que encerra concluindo que *Boca do Inferno* é “desses livros que agradam, mas não entusiasmam”²³.

Massi também destacou um último conjunto de críticas que teve por característica o tom elogioso ao *Boca do Inferno*, mas sem maiores pretensões e avanços. Lúcio Cardoso, ao observar que os meninos de Otto Lara Resende “falam como autênticos meninos mineiros” que encontram no “ato gratuito” uma das suas mais autênticas justificativas”²⁴, inclui-se nesse conjunto, visto que, mesmo fazendo uma crítica longa, não avança na compreensão dos contos.

Observamos, concordando com Massi, que as críticas iniciais feitas à obra de Resende não alcançaram requisitos mínimos necessários à crítica literária, e, nesse sentido, devemos destacar o que escreveu Süsskind sobre a crítica de rodapé, que ainda imperava no período:

não-especialização da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade ‘bacharéis’; ao meio em que é exercida, isto é, o jornal – o que lhe traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa (2002, p. 16-17).

²² Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=149322&Pesq=%22Boca%20do%20Inferno%22&%20pagfis=107&pagfis=637>

²³ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&Pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pagfis=35967

²⁴ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&Pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pagfis=40611

De acordo com Sússekind, esse tipo de crítica possuía a aderência da sociedade o que, em muito, explica o fato de alguns críticos sentirem-se deuses ou, como ela pontua, “verdadeiros diretores de consciência de seu público” (2002, p. 17). Sússekind destaca a relevância e o prestígio do qual essa crítica gozou enquanto vigorou, dando como exemplo *Sagarana* (2019), de Guimarães Rosa que, no dia seguinte à publicação do rodapé de Álvaro Lins, “passou a ser procuradíssima nas livrarias.” (SÜSSEKIND, 2002, p. 18). Entretanto, apesar do que escreveu Sússekind, muitos críticos eram pessoas das letras, cultas e intelectualmente experientes a ponto de escrever sobre os mais diversos assuntos e temas.

Otto Lara Resende também desfrutou da alegria de ler críticas favoráveis e atenciosas. José Condé, por exemplo, na seção “Escritores e Livros” do *Correio da Manhã*, em fevereiro de 1957, destaca que *Boca do Inferno*, ao “devassar tudo quanto há de enigmático, de ilógico e de absurdo na alma embrionária da infância”, vem ressaltar o que a psicologia moderna, em especial o freudismo, derrubou por terra: a ideia de pureza que se associava à infância. É por esse motivo, de acordo com o jornalista e escritor, que Otto Lara Resende “vê os seus pequenos heróis, mostrando o abismo de incompreensão que os separa dos adultos, e a luta em que se debatem, presas das forças do mal”²⁵. Ao referir-se à estética do livro, Condé realça uma escrita:

Sem excessos de realismo, preferindo antes sugerir do que entrar em detalhes demasiados chocantes, vez por outra impregnando a narrativa de um tom poético – Otto Lara Resende (no que pese a sensação de angústia que não raro se apodera do leitor ao penetrar nessas páginas) escreveu um bom livro e nos deu nessas sete histórias curtas uma série de visões dramáticas da fatalidade que já pesa sobre o destino do ser humano, quando não atingiu este a idade da razão²⁶.

Condé, além de apontar as escolhas lexicais do narrador de *Boca do Inferno*, salienta o efeito provocado no leitor por tais escolhas responsáveis, para o colaborador do *Correio da Manhã* (RJ), pelo sentimento de angústia que arrebata os leitores.

Reconhecido também por Eduardo Portella por sua escrita de excelência em que a noção de consciência da palavra é reverenciada, porque Lara Resende jamais se perde “em

²⁵ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&Pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pagfis=40611

²⁶ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=72826

digressões, em luxuosas retóricas nem em adjetivos desnecessários”²⁷. A observação de Portella, indo de encontro à crítica mais recente da obra de Otto Lara Resende, corrobora com a sensação de que o escritor recorreu à mineiridade quando esta, em suas narrativas, se fez necessária. Lara Resende, em seus contos, mesmo deixando evidente a vida e o cotidiano de crianças do interior de Minas, não remonta um sotaque pejorativo ou exagerado, pelo contrário, de modo sutil, faz uso de atributos mineiros como termos e coloquialidades²⁸ que elevam o pitoresco ao realçar a caracterização dos personagens.

O contista foi igualmente definido no *Diário Carioca* como “uma das mais autênticas vocações de ficcionistas da nossa literatura moderna” e n’*O Jornal* (RJ) como um “ficcionalista de primeira ordem” em que se percebe um “livro construído com objetivos claramente definidos, em que a unidade estrutural e temática dá maior e justo relevo à sua dramaticidade, que não lhe advém, entretanto, de nenhuma concessão extra- literária”²⁹.

Destacando também traços particulares da escrita de Otto Lara Resende e inserindo-o numa linhagem mineira, Rachel de Queiroz, em 1953, antes mesmo da publicação de *Boca do Inferno*, parece prever o que Resende viria a fazer:

Não sei se os outros já repararam na contribuição muito particular que dá certo grupo de mineiros à prosa nacional. Eles falam uma língua diferente da nossa, mais civilizada, mais equilibrada, mais expressiva de entretens, excelente condutora de emoções e sentimentos; uma língua que se sente tão bem no abstrato quanto no concreto, sem condoreirismos, sem dós de peito, sem modismos provincianos. [...] Eles, ao contrário, sem serem herméticos nem pretensiosos, escrevem numa verdadeira língua de intelectuais. Mas não são machadianos nem gracilianescos; há em quase todos esses mineiros, em dose maior ou menor, um sentido do lírico particularmente profundo e contestante. [...] Nem o estilo da ironia é a mesma; que os mineiros, quando são irônicos, o são ao seu modo particular, - uma espécie de ironia por omissão, sem espinhos pungentes e sem sinal visível do fel³⁰.

Rachel de Queiroz, vinculando Resende a uma escrita tipicamente mineira, eleva características que extrapolam *O lado humano* (1952) e relacionam-se diretamente a um estilo

²⁷ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 28 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&Pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pagfis=74193

²⁸ Termos como “O que for soar” (RESENDE, 2014, p. 105), os terços, novenas e objetos religiosos como, por exemplo, o quadro de São Jorge na parede de Sousinha.

²⁹ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 29 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=50701

³⁰ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 04 de outubro de 2021: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22O%20lado%20humano%22&p%20asta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=87652>

próprio que, segundo ela, converge para essa escrita de linguagem branda e delicada, mesmo nas histórias mais duras e cruéis.

Mas sob tanta censura e julgamento, a necessidade de que cada vez mais críticas favoráveis fossem publicadas urgia não somente para que o livro emergisse do limbo que começara a entrar, mas também para que Lara Resende fosse reconhecido enquanto contista, tendo em vista o fato de que este era apenas o seu segundo livro de contos. Todavia, algumas das personalidades que se propuseram a defendê-lo limitaram-se somente a frases de efeito e argumentos superficiais, como Portella, que, mesmo elogiando o escritor, limitou-se, em determinado momento, a compará-lo a outros nomes do meio literário brasileiro, ao invés de adentrar nas narrativas. E, escrevendo que os contos possuem “consciência lírica, lúcida e lógica, presente na ficção de Guimarães Rosa e na poesia de João Cabral de Melo Neto”, concluiu: “é com bons sentimentos que se faz má literatura” e “não existe obra de arte sem a colaboração do demônio”³¹; não se detendo a uma crítica mais apurada e não avançando na compreensão da obra, como destacou Massi (2014, p. 147).

Assim sendo, apesar de algumas críticas positivas, os contos foram rejeitados no estreito cenário literário da época e, de maneira geral, extremamente malvistos devidos, principalmente, à incompreensão da crítica. Massi, sobre tamanha repercussão desfavorável, aponta que:

Diferente dos escritores que utilizam a provocação e o escândalo como estratégia para desafiar o leitor, Otto não cultivava a polêmica. Lá no fundo, tinha consciência do conteúdo explosivo de sua matéria ficcional, só não estava preparado para a discussão que se armou em torno dela (MASSI, 2014, p. 148).

De fato, assim como afirma Massi, Resende parecia conhecer com bastante precisão o contexto no qual seus contos se inseriam, todavia um massacre de tal magnitude não poderia ser previsto, principalmente porque no que dizia respeito ao domínio técnico e estético do mineiro, a crítica tinha pouco, ou nada, o que dizer.

Diante disso e sob as circunstâncias já vistas, Otto Lara Resende decide nunca mais republicar o livro nem relê-lo, entretanto, ao ser questionado sobre o porquê de ter escrito os contos de *Boca do Inferno*, responde dizendo que sempre desconfiou que “criança é séria, é sofredora, é trágica” e conclui dizendo que mesmo as crianças felizes vão ficando, com o tempo, uns sem-vergonhas, já que, segundo ele, é isso que a vida vai fazendo com todos nós;

³¹ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 29 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=74193

assim “vamos nos ajeitando, ficando indiferentes, fazendo nosso ninho no cotidiano”, ao fim, “acabamos todos chocados, pois raros resistem ao conformismo...” (RESENDE, 2002, p. 56).

Mas com relação ao massacre sofrido por *Boca do Inferno*, Sússekind (2002, p. 25), lembra que Afrânio Coutinho, crítico adepto à Nova Crítica, sempre reclamou que “nossa crítica até hoje tem sido dominada pelos fatores extrínsecos ou externos que condicionam a gênese do fenômeno literário” (SÜSSEKIND, 2002, p. 25). A crítica praticada nos jornais não se confundia com a crítica acadêmica praticada por Coutinho:

Ao método histórico deveria caber um lugar secundário, dada a própria natureza estética do fenômeno literário”, afirmava. Em parte reagindo à influência de História da literatura brasileira de Sílvio Romero, delineia para a história literária um desenvolvimento imanente, interno, “não condicionado por influências extraliterárias”. Isto porque, pra ele, o processo social se apresenta como fator eminentemente “externo”, “moldura” para o que se desenrola no campo da produção cultural (SÜSSEKIND, 2002, p. 25).

As críticas de cátedra e de rodapé, assim como são discutidas nos dias de hoje, foram alvo de intenso debate nos jornais da época. Sergio Buarque de Holanda figura entre um dos nomes que se manifestaram para mostrar, inclusive, as limitações da crítica de cátedra, mesmo para alguém tendo formação acadêmica consistente. Assim, o que se pretende com a apresentação de tais críticas - de cátedra e de rodapé - não é uma espécie de juízo de valor, mas sim uma reflexão que torne possível a comprovação de que ambas se faziam necessárias e pertinentes aos escritos da época e que nos dois polos era possível encontrar intelectuais competentes.

Reynaldo Jardim e Ruy Santos, sendo bons exemplos de críticos que ultrapassaram o texto literário e conceberam *Boca do Inferno* numa recepção centrífuga, conceito desenvolvido por Karlheinz Stierle (1979) e que se trata da “estrutura que atua por uma espécie de ‘força centrípeta’, o que é diferente de impelir o leitor de volta para seu contexto de ação, como ocorre com a ‘força centrífuga’, própria de uma recepção ‘quase pragmática’” (STIERLE, 1979, p. 133-188), o fizeram de modo a vincular as narrativas de Resende ao Serviço de Assistência ao Menor (SAM)³².

Por esse motivo, as críticas de Jardim, Santos e as pautadas em critérios morais são as que exemplificam mais claramente essa recepção centrífuga, pois, ao vincular Boca do

³² SAM datado de 1941 caracteriza-se por ser subordinado ao Ministério da Justiça e funcionava como uma penitenciária, só que para as crianças. Esse serviço tinha como finalidade o combate à criminalidade e normalmente tinha como integrantes crianças em estado de vulnerabilidade social, abandonadas moral e fisicamente. E, como objetivo, o SAM, em teoria, concentrava-se em dar amparo aos menores carentes, no entanto, suas medidas de caráter corretivo-repressivas tornavam esse serviço um espaço onde mais se cumpria as medidas jurídicas do que um lugar educativo e civilizatório.

Inferno ao SAM, ambos desviavam o foco do que há de mais importante numa ficção: o próprio texto literário e suas motivações. Ruy Santos, inclusive, insere o SAM em seu artigo de modo a vinculá-lo ao *Boca do Inferno* como se Otto, ao escrever seus contos, produzisse um SAM próprio: “O Otto Lara Resende tem, porém, o seu SAM. O seu último livro de contos, *Boca do Inferno*, editado por José Olympio, é a história de uns garotos escolhidos a dedo, ou a esmo, no seu SAM particular. E que coisa, senhor!”³³. Santos, não fazendo muito diferente, questiona ao final de sua crítica se não seria mais adequado e conveniente que Otto Lara Resende tivesse publicado tais contos como “memórias anônimas de um ex-bedel do SAM”³⁴.

De maneira mais prudente, mas igualmente pragmática, Roberto Simões e Temístocles Linhares, vinculam *Boca do Inferno* a um senso moralístico, que os fez enxergar os contos como inconcebíveis e desrespeitosos.

Valdemar Cavalcanti sobre *Boca do Inferno*, no *Diário Pernambuco*, em 05 de janeiro de 1958, no texto “Jornal Literário: resenha 1957” reforça o sentimento de impacto texto-leitor que a obra causou e, escrevendo que *Boca do Inferno* é um livro “denso e terrível, pela substância de tragédia que o anima; pelo patético de muitas de suas páginas”. Cavalcanti conclui classificando a obra como um desses livros “que magoa o leitor, fazendo-o reagir forte ante o drama de tantas crianças desgraçadas – as que o escritor mineiro fez de personagens”³⁵. Essa leitura, embora concisa, revela-se precisa para o que estamos tentando demonstrar: os leitores de *Boca do Inferno* (1957) sentiram-se particularmente atingidos e magoados, como Cavalcanti mesmo define. Os sete contos da obra de Lara Resende, sem pretensões extravagantes tangenciam a infância, de crianças que também passam por situações tristes, que se vêem, muitas vezes, abandonadas, podendo ser más e conviver com dilemas, confusões e angústias internas complexas, sendo assim, reside em *Boca do Inferno* o aspecto trágico já mencionado por Massi, percebido por nós e sentido pelo leitor da década de 50 que, inclusive, se incomodou.

³³ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 29 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&Pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%202&pagfis=33771

³⁴ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 29 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=%22SAM%22&pagfis=71584

³⁵ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 02 de outubro de 2021: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pagfis=45313

4.2 A reedição de *Boca do Inferno* e uma nova postura adotada pela crítica

Otto Lara Resende, ainda em 1957, tomava como decretado o fim de *Boca do Inferno*. Em *Três Ottos por OTTO LARA RESENDE*, este sublinha que “O *Boca do Inferno*, que me valeu tanta esculhambação. Fui xingado até em sermão. Hoje, é um livrinho inocente. Nunca quis republicá-lo. Nunca fui reler. Crianças trágicas, de amargar” (2002, p. 55-56).

Como quis Otto Lara Resende e como o público e a crítica, aparentemente, desejavam, o livro tornou-se assunto do passado, pelo menos por um tempo, visto que, no ano de 1992, com a morte do escritor, em decorrência de um edema pulmonar, seus inúmeros e fiéis amigos, além de críticos e jornalistas, não deixaram de manifestar seu pesar nas páginas de alguns jornais da época, como no *Jornal do Brasil* (RJ), sob o título de “O autor que virou personagem”, em que Otto é reverenciado por imortalizar sua mineiridade e por agraciar tantos leitores com a vasta obra deixada no jornalismo diário:

O Otto Lara Resende que fica é o cronista afiado. É o jornalista que se fez crítico literário por força da ocasião. É o escritor eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 1979, é o contista exigente, o romancista que até o fim da vida se preocupava em reescrever livros já editados. É o mineiro de uma mineiridade jocosa, otimista, cheia de alegria de viver³⁶.

Todavia, além da genialidade e outras características do escritor serem elevadas, suas obras também reaparecem como maneira de realçar sua produção literária; e *Boca do Inferno* é uma delas, sendo destacada como a segunda produção do escritor e aquela que lhe rendeu o maior escândalo da carreira.

Já que Otto Lara Resende decidiu que o livro não retornaria às livrarias enquanto ele vivesse, em 1998, seis anos depois de sua morte, a Companhia das Letras reeditou o livro de contos sob o título de *A Boca do Inferno* e, dessa vez, a recepção pela crítica foi amplamente favorável, como destaca Augusto Massi (2014, p. 133): “A impressão geral era de que estávamos diante de uma obra-prima, afinadíssima com a sensibilidade contemporânea”. No site do Instituto Moreira Sales, que guarda o acervo do escritor, lê-se que a reedição de 1998 foi tardia, mas levou em conta as inúmeras alterações feitas depois do lançamento em 1957³⁷.

³⁶ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 29 de setembro de 2021:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22Boca%20do%20Inferno%20%20%20%20Otto%20Lara%20Resende%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=79325

³⁷ Retirado do Blog IMS. Acesso em 29 de setembro de 2021: <https://blogdoims.com.br/otto-lara-resende-e-o-exercicio-de-reescrever-por-cecilia-himmelseher/>

O jornal *O Fluminense* (RJ) reverenciou a reedição da obra no artigo intitulado “Revelando a vida em sete faces” em que *A Boca do Inferno* é destacada como obra de arte, pelo fato de, após tanto tempo, continuar “viva e atual”. Numa paráfrase divertida da frase “Este tipo de revisita dói muito, antigamente agora”, de Resende, *O Fluminense* (RJ) destaca que “o visitar dos seus textos alegra muito, antigamente agora” e ainda, antes de explorar os contos, elogia a escrita de Resende:

Ler Otto Lara Resende é, antes de tudo o mais, aprender a escrever. Deixou lacuna impreenchível na imprensa brasileira como cronista. Lapidava palavras com maestria comparável a de um Adonias Filho. E tudo isso pode ser resgatado agora nestes contos em boa hora reeditados pela Cia. das Letras³⁸.

Cristovão Tezza, em 1998, salienta que a reedição do livro, com “notável unidade estilística e temática”, é uma boa oportunidade para as gerações mais novas conhecerem o escritor. E de maneira desenvolta, pontua traços da literatura de Resende ao destacar que, à primeira vista, somos inseridos numa típica literatura de Brasil pré-urbano, com os quintais, a igreja, o vigário, o sotaque, e complementa:

Encontramos não o lugar comum, mas o lugar inevitável de um horizonte imóvel que representa uma das faces literariamente mais poderosas do imaginário brasileiro [...] Podemos dizer que, neste pano de fundo, Otto Lara Resende foi integralmente um escritor do seu tempo. Mas este é só o ponto de partida. A linguagem que parece apenas confirmar a imagem idílica de substância otimista de um país rural, realiza tematicamente uma visão de mundo que desconcerta o leitor até o avesso. Tomando a criança como objeto, Otto Lara Resende desenvolve o que pode ser lido como sete estudos sobre a difícil fronteira entre o traço biológico e o traço cultural da conduta humana. Nessa vertente, ele se encontra com outra família literária, essa de alma anti-romântica – a do naturalismo. [...] Assim, o olhar agudíssimo do autor para os mecanismos cotidianos, secretos e familiares da violência não perderá de vista a complexidade da natureza humana e a sutileza inapreensível de suas variáveis³⁹.

As observações de Tezza destacam, assim como de alguma maneira todos os outros comentários, o impacto provocado pelo texto no leitor. A temática de cada um dos contos, assim como a abordagem escolhida fazem parte de um conjunto de recursos que “desconcertam o leitor”, provocando tal sentimento de incômodo e desconforto com as situações vivenciadas e praticadas pelas crianças nas narrativas.

³⁸ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 29 de setembro de 2021: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_13&pesq=%22Boca%20do%20Inferno%2%20%20%22Otto%20Lara%20Resende%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=85360

³⁹ Retirado do Blog de Cristovão Tezza. Acesso em 29 de setembro de 2021: http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_980809.htm

Bernardo Ajzenberg, jornalista da *Folha de S. Paulo*, também comenta sobre a reedição. No texto “*A Boca do Inferno* destrói a inocência juvenil”, atenta-se, num primeiro momento, ao narrador dos contos de *Boca do Inferno*, observando que este se mantém irônico e “voltado para os detalhes, mas sem desprezar, em nenhum momento, a tensão dramática daquilo que nos revela”. Ajzenberg pontua também dois aspectos que considera característicos da obra de Resende; o primeiro deles é o fato de que todos, sem exceção, têm como personagens principais pré-adolescentes, já o segundo, focaliza o desfecho dado às narrativas. Por fim, destaca que:

Não há diálogo possível com pais ou responsáveis. Tudo se esconde. E o espectro da Santa Igreja Católica ronda a todos com suas ameaças de eterna punição aos pecadores. A leveza estilística de Otto Lara Resende, de texto enxuto, cheio de imagens fortes e vocábulos específicos, é o contraponto, na linguagem, que permite ao leitor não se afundar simplesmente no torpor que essas narrativas embutem. Aí reside a sabedoria do autor. [...] Levamos uma bofetada atrás da outra, para ser bem claro - afinal, é de nossos próprios defeitos que se fala. Mas Otto Lara Resende sabe outorgá-las com belas e mineiríssimas luvas de pelica⁴⁰.

No Jornal *O Fluminense* (RJ), na crítica de Tezza e também na de Ajzenberg, é possível verificar diferenças em comparação com as críticas, mesmo as favoráveis, de 1957. E tal recepção, em tamanha disparidade, promove algumas reflexões sobre os diferentes tempos e sobre os possíveis motivos de a crítica ter alterado drasticamente a avaliação após 41 anos. Não só a desenvoltura crítica de ambos os tempos merece atenção, como também o modo como esses críticos encararam o texto literário. O ano de 1957, marcado pela desaprovação ao *Boca do inferno*, mesmo com inúmeras críticas e muitas delas extensas, não contou com estudos que, de fato, considerassem e analisassem o texto literariamente, de modo a observar elementos da narrativa.

Essa mudança de postura num espaço-tempo de pouco mais de 4 décadas se explica se considerarmos o leitor enquanto um sujeito que vive coletivamente e, por esse coletivo, se permite ser atravessado, um sujeito escritor da história e também escrito por ela. Jauss (1994), acerca disso, focaliza o contato literatura e público de modo a destacar que tal relação:

não se resolve no fato de cada obra possuir seu público específico, histórica e sociologicamente definível; de cada escritor depender do meio, das concepções e da ideologia de seu público; ou no fato de o sucesso literário pressupor um livro ‘que exprima aquilo que o grupo esperava, um livro que revela ao grupo sua própria imagem’ (JAUSS, 1994, p. 32).

⁴⁰ Retirado da *Folha de São Paulo*. Acesso em 29 de setembro de 2021: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq18079830.htm>

Jauss discorre sobre o papel da sociologia da literatura pontuando que nela não se encontra contemplada de forma ampla a relação escritor, obra e público, dado que essa tríade pode ser invertida pelo fato de que existem obras que, quando publicadas, “não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos” (JAUSS, 1994, p. 33). Assim, a partir de um novo horizonte de expectativas, um novo cânone estético também pode vir a se revelar exatamente pelo fato de novas demandas aparecerem. É tendo em vista, então, esse horizonte de expectativas que “a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor” (JAUSS, 1994, p. 33). E essa mudança na postura dos leitores pode ser verificada em *Boca do Inferno* nas diferentes considerações feitas por críticos em momentos distintos da história.

Em 2007, a tese de Juarez Donizete Ambires, por exemplo, intitulada “Imagens da infância e da adolescência em Otto Lara Resende”⁴¹, torna-se livro e traz à tona novamente, doze anos depois da publicação da segunda edição da obra, a discussão sobre as protagonistas dos sete contos de *Boca do Inferno*. Ambires aponta *Boca do Inferno*, num estudo aprofundado e singular, como uma obra que rompe com as concepções adotadas antes pelos românticos e modernistas. E, se estar vivo e conviver em sociedade significa também sujeitar-se aos acontecimentos e circunstâncias, Ambires pontua que a criança, com base em sua vivência social pode estar “submetida ao mal, sofrê-lo, vivê-lo [...]”. Desta forma, no trato que autor e jornalista lhe emprestam, a infância é vulnerável, porque, “embora Cristo chame a si as crianças, não há escudo imantado para a proteção destes seres”⁴². (AMBIRES, 2007, p. 48). E, ao sublinhar a diferença no tratamento dado à infância por Resende, Ambires aponta que a infância em Otto recebe traços inovadores:

A criança, na maioria dos contos de *Boca do Inferno*, estaria ainda e entretanto, para a consagrada vítima. Ela, de uma forma ou de outra, figura como a submetida a dissabores, cuja origem se deve a naturezas perversas. Será ela, contudo e também, espantosa potência para o mal (AMBIRES, 2007, p. 49).

⁴¹ Retirado do banco de teses da USP. Acesso em 11/02/2022: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/45/45133/tde-20032018-090755/publico/tese.pdf>

⁴² Da infância “deve ser retirada toda a possível ingestão de aurora sem nuvens, iluminada em céu de tranquilidade alva”. O trecho pertence a texto que Otto data de 12 de abril de 1945. O conteúdo deste faz-nos colocar em questão não só possíveis idealizações em se tratando desse tema, como também a postura de Otto frente a isso. P/ cf. busque-se: Santos, Tatiana Longo dos (org.). *Três Ottos por Otto Lara Resende*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 10.

João Adolfo Hansen, escritor do prefácio do livro, aponta que a análise e a interpretação das formas de repressão e seus efeitos desagregadores, feita por Ambires, são como “uma estilística da conotação, que associa a ação principal narrada a imagens definidas como alegorias” (HANSEN in AMBIRES, 2010, p. 15).

Dessa forma, tudo isso reforça que a recepção da obra, após a segunda edição, figurava como um dos maiores acertos de Otto, pela maneira como transportava o leitor para as Minas Gerais e seus costumes; assim como também figurou como um belíssimo acerto toda a sordidez e violência associada à criança e à linguagem enxuta da narrativa desgarrada, na qual foram escritas essas sete histórias.

4.3 A edição mais recente

Como já visto, *Boca do Inferno* reapareceu em 1998, mas essa não foi sua última aparição no mercado editorial. Em 2014, reeditado novamente pela Companhia das Letras, o livro chega ao mercado pela terceira vez, contando agora com um posfácio de Augusto Massi, um ensaio de fôlego sobre a obra. Massi faz considerações de relevo sobre o escritor de *Boca do Inferno*, suas recepções na crítica, além de comentar conto por conto de maneira singular, percorrer a vida do autor da obra de modo a justificar muitas das questões que permeiam as narrativas, recorrendo também, para tanto, a trabalhos de críticos e teóricos que elucidam suas explanações. E, evidenciando a potencialidade de *Boca do Inferno*, o posfácio abre caminhos para novas leituras.

Percorrendo a recepção crítica de 1957 e a de 1998, escrevendo também sobre o primeiro livro de contos de Resende, *O Lado Humano* (1952), percebendo intertextos com outros contos do escritor e, reportando-se a textos de outros escritores, como *Carta ao pai*, de Kafka, Augusto Massi destaca que:

Na história da literatura brasileira são raros os livros de contos estruturados em torno de um tema, enraizados no mesmo espaço e tempo. [...] Insisto sobre a questão da unidade porque ela acabou se constituindo em princípio formal, procedimento de fundo, coluna vertebral de *Boca do Inferno*. Por vezes, o alinhamento dos relatos transmite a impressão de que estamos diante de um romance, no qual o destino tortuoso de meninos e meninas se enovela na fisionomia de uma cidade imaginária cujos roteiros serpeiam igrejas, colégios, cemitérios, deixando entrever São João del Rei (MASSI, 2014, p. 160-161).

A edição de 2014 teve, por um lado, o privilégio de poder ser lida sem o peso da incompreensão ideológica que vimos acontecer no ano de lançamento de *Boca do Inferno*, em

1957; ao mesmo tempo em que também esteve livre do tom sentimental da edição de 1998, uma vez que esta se deu postumamente. Mesmo assim, Augusto Massi destaca que exatamente pelo fato de o livro ainda ocupar um lugar “discreto e secundário” na crítica, recuperar a pré-história de *Boca do Inferno* faz-se tão essencial, pois “tal escavação arqueológica pode revelar núcleos fundamentais da experiência de Otto Lara Resende que ficaram soterrados frente à incompreensão crítica que cercou sua obra” (MASSI, 2014, p. 134).

Vilma Arêas também escreveu sobre o livro, após a publicação da terceira edição, intitulado seu texto de “O Inferno de Otto” (2014). Arêas destaca que, assim como nós, os livros também podem cair no esquecimento ou ser eternizados na glória. Sobre o reaparecimento de *Boca do Inferno*, escreveu:

O sumiço de *Boca do inferno*, publicado pela primeira vez em 1957, a que se deve? O leitor distraído pode optar pela exigência do autor, que jamais terminava as contínuas revisões de seus textos. Mas a verdade é outra: o escândalo que o livro causou em nosso estreito meio literário, foi avassalador⁴³.

Ressaltando também que talvez seja possível afirmar que *Boca do Inferno* conta a mesma história “à contraluz e com variações, como faziam os trovadores” (ARÊAS, 2014). Já com relação a sua terceira publicação, a de 2014, e sobre as duas diferentes visões que suscitou dentro de 57 anos, Arêas observou que:

Quanto a *Boca do inferno*, nada mais contemporâneo, apesar do tempo que decorreu. Mas, conforme sabemos — e não devemos esquecer — as datas não regem a contemporaneidade. A prova é que o livro de Otto veio à tona nos dias de hoje, novinho em folha, trazido pelos que se interessam de graça por literatura, neste mundo de mercados e lucros. Mas também — assim espero — deve interessar àqueles que se preocupam com nossas circunstâncias, levando- os a pensar duas vezes antes de aceitarem a absurda redução da idade penal em nosso país. Mais uma vez, crianças na berlinda.

Rodrigo Gurgel, professor de literatura e crítico literário, também escreve sobre essa última edição no artigo “*Boca do Inferno* é insulto à bondade”, em que ressalta que *Boca do Inferno* pode ser “considerado um marco da nossa literatura breve, exemplo de apuro estilístico”. Gurgel, preferindo enveredar pelo narrador dos sete contos, caracterizando-o como alguém que manipula as narrativas, mas que “não usa as personagens como

⁴³ Retirado do Jornal Rascunho. Acesso em 29 de setembro de 2021: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-%20resenhas/o-inferno-de-otto/>

fantoches”⁴⁴, destaca os contos “O porão”, “Filho de padre” e “Dois irmãos” para exemplificar esse modo de narrar.

Dessa forma, as duas outras edições - 1998 e 2014 - contaram, diferentemente da primeira, com leituras mais apuradas e atentas e assim possibilitaram ao livro um destaque maior no cenário literário; todavia, nada disso representa, para *Boca do Inferno* e Otto Lara Resende, o devido reconhecimento na historiografia da literatura brasileira, ao contrário, Augusto Massi chama atenção para o lugar que *Boca do Inferno* ainda ocupa:

O escândalo suscitado na época contrasta com o recente sucesso de estima. Todavia, não acredito que esta mudança deva ser interpretada como um sinal de maturidade da nossa vida literária, tampouco que *Boca do Inferno* tenha afinal encontrado o devido reconhecimento crítico. Pelo contrário, sua radicalidade, suas motivações mais profundas, seus acertos mais notáveis, nem sequer estão visíveis. No quadro da literatura brasileira moderna, ainda ocupa um lugar discreto e secundário (MASSI, 2014, p. 133-134).

Passados exatos 65 anos do lançamento de *Boca do Inferno*, a obra ainda revela-se inesgotável e promove debates, pois, também observando o lugar do segredo nas narrativas de Resende, Vasques, discordando de Massi, escreveu que:

Em hipótese nenhuma devemos pensar que o segredo na obra de Otto Lara Resende era uma espécie de demônio, segundo o equivocada ensaio de Augusto Massi, publicado na última reedição de *Boca do Inferno*. É o exato oposto disso: o segredo nunca dividiu o escritor mineiro, muito menos os seus personagens, em especial Laurindo Flores. É em seu manto, sempre acompanhado pelo silêncio que o envolve, que se protege a verdadeira resistência interior em relação às tentações do poder – o de se unir constantemente com a unidade das nossas intenções e ações. E só o segredo e o silêncio podem nos ajudar a encontrar a liberdade que nos dá alguma chance de vitória (CUNHA, 2015, p. 57).

Estudos como esse, ainda que contrastem diferentes opiniões, tendem a recolocar a obra num lugar de destaque evidenciando que a potencialidade literária de *Boca do Inferno* não reside apenas nas crianças de Resende; ao contrário, a infância, o contexto católico e mineiro, os elementos da narrativa - como narrador, espaço, demais personagens e enredo - e até mesmo as críticas que incidiram sobre o livro depois de sua publicação, tendem a comprovar que a obra de Resende faz parte de um todo. Além de singular, é completa, como

⁴⁴ Retirado da Folha de São Paulo. Acesso em 29 de setembro de 2021:

<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1439662-critica-exemplo-de-apuro-boca-do-inferno-e-insulto-a-bondade.shtml>

também demonstrou Fabiana Souza de Lima em “Contos de desencanto: Uma análise literária dos contos do livro *A Boca do Inferno*, de Otto Lara Resende” (2017).

Lima, fazendo análises detalhadas de “Filho de padre”, “O moinho”, “Dois irmãos”, “O porão”, “Três pares de patins”, “Namorado morto” e “O segredo”, salienta que tais contos não intencionam confortar o leitor ou apresentar alguma solução, ao contrário:

As narrativas contribuem para desencadear uma atitude crítica perante os “conflitos. As peripécias vividas pelos personagens, que são envolvidos por violência de toda sorte, causam nos leitores fortes momentos de aflição, sobretudo por culminarem em desfechos nada felizes (LIMA, 2017, p. 135).

Por tudo isso, *Boca do inferno* é um livro de contos de grande importância estética e social e, por meio das leituras dos contos, podemos observar que a narrativa de Resende cumpre um papel humanizador da literatura por tocar de modo especial em temas sensíveis, aguçando a percepção do leitor.

5. OS SEGREDOS E NÃO-DITOS DE *BOCA DO INFERNO*

Ainda que *Boca do Inferno* conte com narrativas que podem ser (e são) analisadas individualmente em diversas esferas, torna-se perceptível um vínculo entre os diferentes enredos e personagens dos sete contos. Augusto Massi pontuou que existe com “Filho de padre” e “O moinho”, primeiro e último conto respectivamente, a conclusão de um ciclo que “reata as duas pontas da morte” (2014, p. 174) e, assim, “funde secretamente revolta e derrota” (2014, p. 174). Nessa mesma medida, percebemos entre os três contos que trazem na composição do título um artigo masculino e um substantivo (“O porão”, “O segredo” e “O moinho”) semelhanças que ultrapassam a textualidade e alcançam o conteúdo e a estruturação familiar e individual dos personagens de cada história.

Em “O porão”, “O segredo” e “O moinho” a condição estrutural e social das famílias dos protagonistas Floriano, Sílvia e Chico passa por um processo de descendente gradação. Em “O porão”, mesmo Floriano não tendo pai, o menino, evidentemente, possui condições que revelam uma posição social confortável, já que a família conta com funcionária e a casa tem porão. Em contraste a isso, Sílvia, de “O segredo”, que também não tem pai, mora com a avó e a mãe, mas, diferentemente de Floriano, passa por dificuldades financeiras que se expressam constantemente na narrativa. Finalmente, em “O moinho”, temos Chico como o produto de todas as perdas observadas em “O porão” e “O segredo”, pois o menino perde a mãe, o que já se revela um ônus significativo se comparado ao fato de que Sílvia e Floriano tinham a presença física da mãe, é abandonado pelo pai e, além de ser usado pelo tio, não possui nenhum lugar para chamar de lar. Assim, se nos dois primeiros contos faltava algo aos protagonistas, a Chico falta tudo.

Ademais, essas narrativas permitem ao leitor acessar memórias sobre os contos de fadas, uma vez que se relacionam com elementos essenciais de João e Maria e Lobo Mau. Em “O moinho” da mesma forma como acontece com João e Maria na Floresta, a natureza não é acolhedora, pelo contrário, existe medo de cobra, túneis sombrios e urubus à espreita, e, assim como as migalhas de pão jogadas na tentativa de achar o caminho de volta são comidas pelos passarinhos e os irmãos são conduzidos por um pássaro até a bruxa, Chico parece, a todo o momento, ter indícios de que as coisas darão errado.

Já a possível conexão com Lobo Mau acontece, não só em “O segredo”, como também em “O moinho”. Nesse primeiro, a relação se mostra através das semelhanças dos personagens do sexo masculino, sobretudo Sousinha, com um lobo que está sempre à espreita, observando a presa e articulando seu ataque. O significado do nome Sílvia não deixa de ser

um importante complemento a essa especulação, dado que significa “mulher da selva” e tem origem latina, proveniente de *Silvius* que quer dizer “bosque” ou “floresta”⁴⁵, corroborando, assim, o papel em que Sílvia é colocada, pois a menina, sem proteção, parece estar perdida no mundo e sem direcionamento, o que a torna uma preza fácil na selva da vida, quase caindo na armadilha do lobo proprietário da casa de aluguel e não escapando das armadilhas dos lobos Artur e Sousinha.

Além de tudo isso, o personagem de seu Rodolfo em “O moinho” também traz à tona elementos selvagens que lembram Lobo Mau. Rodolfo, de origem germânica significa “lobo valente”. Segundo Lima:

O lobo é um grande predador, maior membro selvagem dos canídeos. Por possuir uma audição perfeita e aguçadíssima visão noturna, torna-se infalível na busca pela sua presa - e é dessa forma que parece ser inevitável que o padrinho encontre o afilhado fugitivo no fim do conto: ‘Quase nunca dormia fora e chegava sempre quando menos esperavam, com a cara fechada, dando ordens, descobrindo malfeitos [...] Parece que adivinha tudo’ (2014, p. 95). (LIMA, 2017, p. 22)

Diante disso, retornamos aos títulos para concluir que em Otto Lara Resende nada é por acaso. Se observamos nos três contos a opção por um título que some artigo masculino e substantivo, involuntária e conseqüentemente procuramos também semelhanças entre os substantivos que em “O porão” e “O moinho” são indicativos de lugar, pois nesses dois contos coisas importantes e decisivas acontecem nos locais mencionados nos títulos. Todavia, ainda que “segredo”, gramaticalmente, não se relacione a um lugar físico e palpável, ele não deixa de ocupar na história de Sílvia, e em todas as outras, um espaço importante e concreto, já que é onde o proibido e o oculto acontecem.

Sendo assim, analisamos os três contos citados observando individualmente suas características e singularidades, mas também pontuando, de forma conjunta, suas semelhanças, pois o secreto habita os contos de *Boca do Inferno* e ocupa um espaço importante em suas narrativas, dado, principalmente, o impacto provocado por tais histórias.

5.1 “O porão”

O conto “O Porão” inicia-se com o narrador informando que “O sol anunciava um dia diferente” (RESENDE, 2014, p. 53). Era um dia de férias de Floriano, o protagonista, menino

⁴⁵ SÍLVIA, In: Significado dos Nomes: Dicionário de Nomes Próprios. 7 Graus, 2008-2016. Disponível em: [HTTPS://www.dicionariodenomesproprios.com.br/silvia/](https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/silvia/). Acesso em: 05/06/2022.

do interior. Esse início soa como se a história fosse comum à de muitos meninos de férias em cidades pacatas. No entanto, logo nesse início, há marcas de que o menino encontra-se apartado do mundo, pois, “Floriano era o centro do mundo e a montanha, lá longe, irisada, existia imóvel e calma, para ser vista, limitava a cidade, dividia o mundo no lado de cá, conhecido, e no lado de lá, inexplorado, cheio de apelos e acenos” (RESENDE, 2014, p.53).

Em seguida, outras marcas do isolamento do menino, que furta duas mexericas do verdureiro, quebra o ovo da galinha e atira um caco de garrafa no cachorro sem ninguém repreendê-lo, podem ser notadas. Posteriormente, somos situados em um novo espaço, este agora, ao contrário do que o sol com toda sua luminosidade e calor anunciava antes, “era escuro, calmo e frio...” (RESENDE, 2014, p. 55), o porão. E nesse momento, então, temos a primeira impressão/característica deste espaço, já que, segundo o narrador, “uma brisa velha e leve que não vinha lá de fora, circulava ali dentro, cheirando a chão batido, a madeira e a coisa abandonada. Às vezes cheirava também a bicho, desprendia uma morrinha de coisa viva, pelo, rato, gambá, gata parida ou cachorro” (RESENDE, 2014, p. 55).

A casa, sua estrutura e seus cômodos possuem uma simbologia importante. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “a casa significa seu interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 197). Nesse espaço, associado ao local onde ficavam animais, ao chegar para pegar a bicicleta, podemos notar no personagem, mais uma vez e de forma mais evidente, um acesso de fúria. Floriano vinha se revelando, como o próprio narrador destaca, uma criança atípica e, irritando-se com a chave de parafuso que beliscava-lhe a mão, surgia no menino, cada vez mais um sentimento de irritação, de impaciência crescente, “um desejo de vingar-se, de distribuir pontapés contra tudo, de quebrar a bicicleta com fúria, machucar-se, sangrar. Mas se continha, o suor gotejava no seu rosto (RESENDE, 2014, p. 56).

Nesse início, Floriano, suas ações e sentimentos são o centro da narrativa. Nada se sabe sobre o contexto do menino, como quem eram seus pais, ou mesmo se o menino tinha familiares, onde e com quem ele morava, se tinha irmãos, além daquilo que o narrador apresenta sobre o menino, como os acontecimentos com o cachorro, o verdureiro e assim por diante. Todavia, com a chegada da hora do almoço e o chamado da mãe, como ressalta o narrador, o menino se vê obrigado a sair do porão, mas, é ressaltado também o fato de que o menino não aceitava sair vencido das situações, só que a insistência da mãe, e seu nome sendo gritado lhe aumentavam a impaciência, dando também “uma sensação de pânico” (RESENDE, 2014, p. 56).

No almoço, não só o apetite de Floriano é enfatizado pelo narrador, como também sua maneira distante de observar o mundo, o que reforça seu estado de deslocamento diante de tudo e todos; ou seja: o fato de estar apartado, já mencionado antes, uma vez que o mesmo, da cozinha, encontra-se com “os olhos fixos na janela da copa, pensando em nada e absorto no mamoeiro, lá fora, nu e solitário, resplendente de luz” (RESENDE, 2014, p. 56).

Assim como desde o princípio com “o sol anunciava” (RESENDE, 2014, p. 53), “O porão” revela-se um conto em que os espaços, as ambientações, as luzes e os contrastes são fortes reveladores não somente da personalidade do protagonista Floriano, como também dos demais personagens e das situações em que esses se vêem:

Depois do almoço o dia estava dividido. O sol queimava, parado, nas coisas paradas, vencidas sem a pulsação da manhã. As árvores, o beiral do telhado, tudo que estava de pé resistia com sofrimento, mas a alma das coisas se espichava na sombra que escorria pelo chão (RESENDE, 2014, p. 56).

Adiante, um novo personagem aparece na narrativa, Rudá. Com Floriano indo chamar o amigo em casa, o leitor passa a perceber traços que diferenciam um do outro. Inicialmente são marcações físicas que diferenciam Floriano de Rudá, pois enquanto o primeiro era grande, Rudá “era um menino magro, grandes olhos assustados, orelhas cabanas, a boca ligeiramente aberta como se respirasse mal pelo nariz e os dentes pequenos muito bem separados” (RESENDE, 2014, p. 57). Outra grande diferença está na constituição familiar de ambos, algo que o narrador faz questão de realçar ao dizer que Floriano não tinha pai e, por isso, “jamais ganharia uma serra de fazer roda” (RESENDE, 2014, p. 58). Finalmente, a esperteza e inteligência de Rudá são adjetivos que saltam aos olhos na narrativa, visto que sua facilidade em conseguir consertar a bicicleta contrasta-se com a grande dificuldade, impaciência e irritação de Floriano por não conseguir arrumar a bicicleta anteriormente.

Juntos, então, Rudá e Floriano, vão até o porão e sem dificuldade, Rudá arruma o pneu da bicicleta. Com essa chegada de ambos ao porão, a narrativa toma outro rumo e o leitor, assim como desde o início, transita, juntamente com os personagens, por essa gradação sombriamente enigmática, pois o narrador revela que:

O sol, filtrando-se por entre as folhas da árvore, desenhava no chão arabescos de sombra e luz. [...] Dois urubus em cima do telhado. Um deles espichou o pescoço, como se tentasse, desconfiado, descobrir alguma intenção no menino, bateu asas com um ruído flácido e voou para mais alto, no cimo do telhado (RESENDE, 2014, p. 60-61).

A presença dos urubus parece ser indicativo de mau presságio, uma vez que esse animal se alimenta de carne já morta e, no senso comum, sua presença não é bem quista, já que parte-se da premissa de que onde há urubu, tem também morte. Em “O porão” não é muito diferente, a presença dos urubus revela que algo ruim está para acontecer; assim como, de fato, acontece, pois enquanto Floriano e Rudá ainda encontravam-se no porão o sino da igreja anuncia que alguém morreu, como observa Rudá (RESENDE, 2014, p. 62).

A forma fria com a qual o narrador nos apresenta a história, desde o princípio, sem incômodos, agora, gera desconforto, medo e apreensão. Por meio de diálogos, o leitor sabe que Rudá e Floriano vão para outra parte do porão, local onde:

Floriano escondia ali todos os seus segredos, tudo que desejava pôr fora do alcance dos mais velhos. Era o seu mistério... Pela vigia, costumavam entrar os gatos vadios da vizinhança. Uma gata lá depositou os seus filhotes, Floriano descobriu-os e matou-os, um a um, atirando-os contra a parede... Ali se deu o assassinio do gato da casa, Veludo... Floriano ajeitou-se, deitou o bicho a modo e, segurando-o pelo dorso, vibrou-lhe uma violenta pancada na cabeça... Floriano continuou as pauladas, com fúria, com prazer (RESENDE, 2014, p. 63-64).

Em uma das primeiras falas de Rudá no porão, o menino diz estar com medo (RESENDE, 2014, p. 65); dali em diante o leitor é envolvido numa espécie de teia sinistra e obscura que parece influenciar o tom do ambiente que conduz aos próximos atos, dado que, na história, o leitor é alertado para o papel que esse lugar cumpre na vida de Floriano. A penumbra secreta e obscura que aquele ambiente guardava, já ressaltados anteriormente, indicava sempre o pior e o tom da narrativa, assim como os gestos de Floriano, confirmavam isso:

– É a sua mãe? – perguntou Rudá, referindo-se aos passos que ecoavam no porão, de alguém que andava lá em cima.
– É a empregada – disse Floriano, enquanto remexia um caixote cuja tampa levantara. – Mamãe me tomou o canivete, porque é muito grande. Disse que é perigoso. Bobagem. Alguma coisa luziu na mão de Floriano. O ar era frio, mas os dois meninos sentiram uma coisa quente que circulou de uma parede a outra (RESENDE, 2014, p. 65).

Essa tensão anunciada na narrativa se concretiza quando Floriano surpreende o amigo com o canivete que, anteriormente, havia dito que a mãe tinha recolhido dele, e, nesse momento, ocorre o assassinato de Rudá, de forma cirúrgica. Mas o surpreendente, é a forma como a morte de Rudá é descrita, já que o narrador não usa nenhum termo do campo semântico “morte” ou “assassinato” para descrever esse momento:

A lâmina do canivete tocou, aguda, a pele de Rudá, entre duas costelas na altura do coração, que batia mais forte, descompassado, dentro de todo seu corpo... Floriano tampou-lhe a boca com a mão esquerda, enquanto o golpeava com a mão direita (RESENDE, 2014, P. 67).

Mesmo revelando que Floriano golpeou Rudá, que a mão do mesmo sujara-se de sangue, que Rudá, por fim, “tinha se urinado todo” (RESENDE, 2014, p. 67) e, principalmente, com a comparação de Rudá à gatinha morta que “não tinha sete fôlegos” (RESENDE, 2014, p. 67); a ausência concreta de termos que deixem claro que houve o assassinato do menino trazem à tona, mais uma vez, os não-ditos percebidos nas narrativas de Otto Lara Resende e coloca o leitor como testemunha de um segredo.

Esse narrador que prontamente assume a postura calculista que a narrativa exige, em muito, se assemelha ao narrador onisciente já descrito por Friedman, pois este “está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens” (FRIEDMAN, 2002, p.175). Sendo assim, o narrador em questão parece adotar o olhar cirúrgico e frio de Floriano para contar algo tão perverso.

Os espaços revelam-se importantes, desde o início da narrativa, em que o sol, a claridade e a grandeza são evidenciadas, até o momento da ida ao porão e posterior conclusão, onde percebemos o contraste com o espaço inicial, agora um local subterrâneo, escuro e frio. Essa sensação que nos faz sentir sufocados e abaixo das coisas, comprova-se quando somos informados de que a funcionária da casa estava acima deles: “– É sua mãe? Perguntou Rudá, referindo-se aos passos que ecoavam no porão, de alguém que andava lá em cima. – É a empregada – disse Floriano...” (RESENDE, 2014, p. 65). Esse aspecto também aponta para a condição social da família, em condições de contar com empregada. A esse respeito vale observar que o fato de a casa possuir porão já é um indício social.

A concisão da narrativa é também algo surpreendente. Existe uma sensação plausível de que a narrativa ocorre num espaço de tempo longo, pois muitas informações são dadas e muitas coisas são feitas pelo protagonista; no entanto, desde o anúncio do dia pelo narrador, com o sol, a claridade e a montanha, até o encerramento da narrativa, tudo que acontece na história está delimitado num período de tempo que vai do turno da manhã até a hora do almoço. Conforme Massi:

A construção do conto persegue uma lógica geométrica. Tudo se passa no espaço reduzido de um dia. Na primeira metade, até a hora do almoço, seguimos de perto a perambulação inquieta e solitária de Floriano. Elementos cotidianos gravitam em torno da poderosa imagem do sol, cuja forma e cor são reiteradas por uma constelação de pormenores: ovo, mamão, manga, mexerica. Essas pequenas explosões denunciam a gestação lenta, calculada, premeditada do ato trágico. Por onde passa, Floriano deixa um rastro de destruição: furta duas mexericas, lança um ovo contra o muro do galinheiro, atira um caco de garrafa no lombo do cachorro. Exibe todo o seu domínio (MASSI, 2014, p. 176).

Porém, esse controle sobre as coisas sai do alcance de Floriano, a partir do momento em que a bicicleta precisa ser consertada e o menino percebe sua inabilidade para aquilo. Existe um contraste interessante entre o que ocorre antes de Floriano mexer com a bicicleta e depois que este vê que não consegue arrumá-la: Floriano tem única e exclusivamente a habilidade de destruir e provocar dor, quando habilidades de restauração (e não destruição) lhe são exigidas, este, por sua vez, perde o controle e se enfurece por não obter êxito.

A personagem da mãe e sua atuação na vida de Floriano é também um aspecto relevante. No início já somos informados da ausência do pai; no entanto, a figura materna, mesmo presente, revela-se figurante na vida do menino mantendo-se distante e somente invocando-o em momentos específicos, e não olhando-o nos olhos, como o texto evidencia repetidamente: “O café está na mesa, Floriano – Disse a mãe, sem olhá-lo” (RESENDE, 2014, p. 68) e “– O café está na mesa há tanto tempo, meu filho – disse ela, sem olhá-lo” (RESENDE, 2014, p. 68).

O fato de a mãe não olhar o filho, demonstra indiferença e apatia para com o mesmo, o que nos remete à crônica “Vista cansada”, publicada por Resende na Folha de S. Paulo em 1992. Na crônica, Resende detém-se exatamente nesse marasmo no qual o mundo adulto começa a entrar, em decorrência da rotina:

O hábito suja os olhos e lhes baixa a voltagem. Mas a sempre o que ver. Gente, coisas, bichos. E vemos? Não, não vemos.
Uma criança vê o que o adulto não vê. Tem olhos atentos e limpos para o espetáculo do mundo. O poeta é capaz de ver pela primeira vez o que, de tão visto, ninguém vê. Há pai que nunca viu o próprio filho. Marido que nunca viu a própria mulher, isso existe às pampas. Nossos olhos se gastam no dia a dia, opacos. É por aí que se instala no coração o monstro da indiferença⁴⁶.

Essa crônica pode ser relacionada com a postura da mãe diante de Floriano. Este, mesmo dando indícios de seu mau comportamento desde o início da narrativa, não é

⁴⁶ Retirado do Portal da Crônica Brasileira. Acesso em 23 de fevereiro de 2022: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/7040/vista-cansada>

repreendido, muito menos corrigido pela mãe, pois esta, como o narrador pontua, não olha para o próprio filho.

As ações de Floriano, desde o início, são muito detalhadas e salientadas, mas ele próprio quase nunca se pronuncia e quando o faz é sucinto e direto. A pouca comunicação de Floriano pode indicar que sua atitude fora premeditada, como podemos observar no breve diálogo de encerramento da narrativa entre Rudá e Floriano: “– Que é isso? – perguntou Rudá, abrindo os olhos. – Meu canivete – fez Floriano, com a voz indecisa como se há muito tempo não falasse” (RESENDE, 2014, p. 67).

Torna-se possível perceber contrastes e semelhanças entre os espaços e luzes da narrativa quando, no diálogo entre os dois, Floriano pede para que Rudá feche os olhos “para um segredo” (RESENDE, 2014, p. 66), e, em seguida, entra em cena, novamente, o contraste de sombras:

Lá fora, o sol, muito forte, queimava as árvores, inventava sombras por toda parte. O céu era alto, sem nuvens. A vida devia ter desertado da terra, o dia se espichava, fatigado, à espera de uma noite que parecia nunca mais chegar. Mas no porão não havia sol, nem horizonte aberto a perder de vista. A casa pesava em cima dos meninos, ambos se sentiam meio sepultados, já não tinham noção de onde se encontravam. (RESENDE, 2014, p. 66-67).

O conto se encerra friamente com o golpe mortal que reflete a perversidade de Floriano, característica, no entanto, que pode ser observada desde o início da narrativa, pois a construção do personagem nessa atmosfera impiedosa acontece de maneira gradativa. Se no início, Floriano comete crueldades, como dar pontapé na galinha e atirar caco de garrafa no cachorro, com o desenrolar da narrativa, suas maldades evoluem para algo ainda mais perverso, como matar filhotes de gato atirando-os, um a um, contra a parede.

Augusto Massi, detendo-se mais nesse conto do que nos outros, sublinha que em “O porão” “reverbera a originalidade de Otto Lara Resende” (MASSI, 2014, p. 174), exatamente porque tal conto mostra-se “mais resistente à interpretação, beira o ininteligível, tangencia o absurdo” (MASSI, 2014, p. 175), tendo em vista que desnuda, a partir de uma suposta relação de amizade entre dois meninos, a presença do sádico e do perverso no universo infantil.

O segredo em “O porão”, diferentemente dos demais contos, em que somente o leitor sabe o que houve, é desvendado por um personagem: o cachorro. Duque, que já sentira anteriormente a crueldade do menino, quando este taca-lhe um caco de garrafa, agora, na frase final, olha-o “com surpresa e medo” (RESENDE, 2014, p. 68). Essa ênfase para o estado em que o cachorro fica ao olhar Floriano, parece se referir ao estado de espanto em que a

narrativa também deixa o leitor: pelo ato cometido, pelo motivo que o levou a cometê-lo e pela frieza como é cometido e também narrado.

5.2 “O segredo”

O narrador de “O segredo” não somente conduz seu leitor por uma narrativa tecida de modo enigmático e tenso, como também evidencia, em momentos específicos, o que Rachel de Queiroz percebeu e denominou em outros contos de Resende como uma “ironia por omissão”⁴⁷, e que também exploramos aqui.

Augusto Massi (2014, p.183) destacou que “nas narrativas de Otto, para além do tema, o segredo assume a configuração de uma poética”. Este aspecto é particularmente importante no conto “O segredo” pela recorrência em que nos deparamos com o não-dito. A narrativa começa bruscamente, sem informações sobre os personagens, que só aos poucos serão revelados. A primeira cena parece apenas ilustrar o que está por vir para Sílvia, a protagonista. E, com um narrador de terceira pessoa, comprometido em acompanhar Sílvia e atento a modos, olhares e comportamentos, “O segredo” tem como marco inicial uma casa, seus proprietários, mãe e filha: “A casa, para alugar, continuava habitada pelos proprietários até que aparecesse inquilino. “Preguiçosamente, Sílvia acompanhava a mãe na vistoria dos cômodos” (RESENDE, 2014, p. 97). O narrador parece, logo nessa primeira cena, estar à espreita observando o que acontece com as coisas, pessoas e, principalmente, com Sílvia.

Norman Friedman (2002, p. 175) destaca que o narrador onisciente “está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens”. No caso do conto “O segredo”, em alguns momentos, o narrador descreve a cena aproximando-se do modo com Sílvia experimentou o acontecimento; daí remeter-se a cheiros, por exemplo. Muitas vezes, observa-se a onisciência seletiva em que o narrador se aproxima da consciência de Sílvia, embora, de modo superficial, sem que se possa falar em fluxo de consciência. No início da narrativa, o narrador, a princípio, destaca que Sílvia acompanhava a mãe preguiçosamente; mas, mais adiante, com o pedido de água e com o ato solícito por parte do proprietário de levá-la até à cozinha, esse mesmo narrador salienta que Sílvia “estava confusa porque o homem não tirava os olhos dela” (RESENDE, 2014, p. 97).

⁴⁷ Retirado da Hemeroteca Digital. Acesso em 01 de outubro de 2021: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22O%20lado%20humano%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=87652>

Do modo preguiçoso de acompanhar a mãe até o sentimento de confusão diante do homem na cozinha, percebemos que a situação percorre um processo de gradativa tensão, até algo, de fato, se consumir. Sílvia, no ato da devolução do copo, “sentiu que ele a agarrava com força pelo braço” (2014, p. 97), mas a tensão não se dilui aí. A narração que coloca em contraste “paz” e “silêncio” (RESENDE, 2014, p. 97) destaca a pergunta do proprietário e a resposta dificultosa de Sílvia, quando, finalmente, o topo da tensão é atingido:

Então o homem encostou-a na parede de azulejos brancos e frios e apertou-a contra o próprio corpo. Da sala vinha, mais alta, a voz da mãe, queixando-se dos preços, da vida. A cara do homem empalideceu, seu hálito cheirava a cigarro e a comida (RESENDE, 2014, p. 97).

A narração não muda de atmosfera depois do ocorrido, pelo contrário, o narrador, testemunhando a vulnerabilidade da menina continua descrevendo as reações, sentimentos e camadas de uma narrativa que segue tendendo à tensão, já que “Sílvia, indefesa, não tentou qualquer gesto para libertar-se. Ficou quieta, amedrontada” (RESENDE, 2014, p. 98) e voltou para a sala sem falar o que houve. Augusto Massi (2014, p. 162-163) destaca que esse narrador:

se mantém numa posição ambivalente entre a revelação de um crime e o pudor de um segredo. Diante de tal campo de forças, morais, psicológicas, sociais, somos testemunhas silenciosas. Resta a sensação de que algo ainda precisa ser decifrado, que o núcleo das motivações permanece impenetrável, que é preciso descer a regiões mais profundas. O realismo de Otto nos empurra rumo às fronteiras da tragédia, relato infernal da infância.

O tom de quem testemunha o que ali acontece, de quem está sempre a observar detalhadamente, mas repassando as informações de maneira pensada, está sempre presente. O narrador, por meio de oposições, insinua. Sílvia volta para a sala “na frente” e “o proprietário atrás” (RESENDE, 2014, p. 98). A mãe “falando” (RESENDE, 2014, p. 98), a menina calada e distante. “O sol era claro, queimava” (RESENDE, 2014, p. 98) e à noite chove “pesadamente” (RESENDE, 2014, p. 99). Tantos contrastes figuram o desconforto de Sílvia.

Em casa, o assunto é corriqueiro, preços altos, café à mesa e a passagem do tempo é registrada de modo a realçar a estagnação da situação econômica das três personagens, Sílvia, mãe e avó: “O tempo passou. A mãe não alugou a casa, sem aquela, nem qualquer outra” (RESENDE, 2014, p. 99). O narrador destaca que, mesmo com o passar dos dias, Sílvia não contou sobre o fato de o proprietário tê-la apertado contra a parede de azulejos, mas realça

que “aquela cena virou dentro dela uma coisa absurda, um sonho mau sem relação com o dia da vida” (RESENDE, 2014, p. 99). E, nesse momento da narrativa, um tom denunciativo é assumido por esse narrador, pois, na medida em que aponta para o fato de Sílvia conviver com o assombro do dia em que o proprietário apertou-a, insere um novo dado na história. Sílvia crescia sem o pai e o desaparecimento dele afetava mãe, filha e a estrutura familiar que ali havia se constituído:

Como sempre, o pai não dava notícias. Há cinco anos tinha desaparecido. Embarcou, ninguém sabia para onde. A mãe costumava dizer que ele não fazia falta. Nunca tivera um emprego fixo, não ganhava o suficiente para as obrigações da família. E ainda por cima sumiu deixando uma porção de dívidas. Nos primeiros tempos, as vizinhas comentaram o fato. Chamavam o pai de boêmio, mas boa alma. Para consolar, diziam que ele voltaria, ou quem sabe não tinha sido vítima de alguma desgraça, Deus o livre (RESENDE, 2014, p. 99).

A imagem do pai é passada para a menina pelo discurso da mãe, sempre negativo em relação à figura paterna:

- Seu pai é um traste muito à toa – disse a mãe para a Sílvia, quando lhe tirou das mãos um retratinho deles e picou em pedaços.
A mãe sempre se lamuriava, a propósito de tudo. Que era uma mulher largada, pior do que viúva, nem ao menos sabia por onde andava aquele porcaria. (RESENDE, 2014, p. 100).

Das três gerações de mulheres (avó, mãe e filha) de “O segredo”, somente Sílvia é nomeada pelo narrador e das outras duas pouco se sabe, já que nem descrições físicas o leitor recebe, mas, a partir das ações de mãe e da avó, é possível constituir um perfil de ambas, o que contribui para a formação de cada uma delas no imaginário de quem lê.

Sílvia não é descrita brincando em nenhum momento, ao invés disso, ou está a acompanhar a mãe ou em casa com a avó. Quando o colégio é citado, percebemos que é para destacar uma Sílvia má aluna, sem amigos, perversa e ansiosa:

A menina ia para o colégio, não era boa aluna, nem conseguia fazer amizades. Vivia com as mãos sujas de tinta, roía as unhas, às vezes dava mostras de seu mau gênio, até de perversidade para com os colegas (RESENDE, 2014, p. 100).

O tratamento ríspido dado pela mãe, que a compara ao pai, e a avó, que a belisca e crítica, Sílvia reproduz na escola.

A mãe de Sílvia se impôs um rótulo de mulher largada, como se tudo que lhe ocorresse derivasse do fato de o marido tê-la abandonado: “É triste a vida de uma mulher

abandonada” (RESENDE, 2014, p. 98). O trabalho, o fardo das responsabilidades do lar e das contas e, principalmente, a maternidade são questões com as quais a mãe parece não saber lidar bem e simultaneamente. O fato de perder a paciência com Sílvia e lhe dar um “safanão”⁴⁸, sua maldade ao classificar a própria filha como “sangue ruim”, além da falta de carinho e olhar⁴⁹ para a menina, revelam uma mãe que projeta na progênta as frustrações da vida, tratando-a, assim, com desprezo e indiferença.

A avó é de poucas palavras, mas sempre duras: “Deixe de inventar moda”, “Deixe de luxos” (RESENDE, 2014, p. 99). A menção ao catolicismo da avó em situações de tensão soa como uma fuga para a religião. Como destacou Massi (2014, p.179), “é uma narrativa desassossegada cuja inquietude perpassa três gerações de mulheres: avó, mãe e filha” (MASSI, 2014, p. 170).

Abruptamente, um novo personagem é introduzido na narrativa: Ele entra em cena com a fala: “É da idade, isso passa – disse Artur com simpatia” (RESENDE, 2014, p. 100). Aos poucos, o narrador dará mais informações sobre Artur, informando, após Sílvia contar para a mãe o que aconteceu entre ambos, que ele é um primo da mãe da menina. Augusto Massi (2014, p. 170) descreve a aproximação de Artur com Sílvia como “cautelosa, constante, continuada até o assédio se converter em abuso”. A chegada dele até a casa, sua aproximação de Sílvia, a compra de presentes como o livro que deu no Natal. Todavia, Artur abusa de Sílvia e a cena é descrita pelo narrador numa espécie de processo. Até a efetivação do abuso, a narrativa entra numa atmosfera ainda mais densa e inquietante do que a que já está habituada. O narrador de “O segredo” começa a descrever o espaço e o ambiente: “As vidraças estavam descidas. O ar viciado cheirava a remédio, talvez a urina e fortemente a cigarro apagado” (RESENDE, 2014, p. 101). Até que, mediante à aproximação da menina atraída por um livro, o abuso é concretizado:

Artur puxou-a pelos ombros, para junto de si. Estava tão perto que Sílvia sentia nos seus cabelos a respiração dele. Os lençóis usados cheiravam a suor, corpo. Na vizinhança, uma lavadeira batia com força a roupa no tanque e começou a cantar. – Você não conta nada para sua mãe – Disse Artur. Sua mão era pesada, trêmula e tinha cabelo nos dedos. Quando a presença da avó se fez notar na sala, Artur deitou-se ao comprido e empurrou Sílvia para que ela se retirasse. Mas a menina estava quieta, abobalhada, com um frio nas costas (RESENDE, 2014, p. 102).

⁴⁸ “Silvinha, acorda – disse a mãe, dando-lhe um safanão” (RESENDE, 2014, p. 98).

⁴⁹ O modo de “olhar”, neste caso, caracteriza-se como a falta de notoriedade de mãe para filha. A mãe de Sílvia não observa que a filha está calada demais, estranha demais, triste demais ou não se importa com isso. Essa relação pautava-se na indiferença de mãe para com filha.

Embora o abuso tenha sido efetivado na interpretação do leitor, pela voz do narrador as coisas se dão pelos não-ditos. Temos detalhes sobre a respiração, os lençóis, o corpo, contudo, nenhuma descrição explícita é dada de modo a indicar a possibilidade de que o ato foi levado a cabo. Há um silêncio poderoso sobre o crime. No momento da cena, inclusive, quando alguns detalhes começam a ser dados, como o fato de que Sílvia estava sentindo nos seus cabelos a respiração de Artur, o narrador cessa as descrições, passando a narrar outra coisa completamente diferente: “Na vizinhança, uma lavadeira batia com força a roupa no tanque e voltou a cantar” (RESENDE, 2014, p. 101). Esse aspecto configura-se como uma estratégia daquele que narra, pois esse não-dito, não só abre o texto a outras possibilidades, como também refaz mais uma vez o segredo de Sílvia.

Passado esse fato, sem muita noção do correr do tempo dentro da narrativa, o leitor, finalmente, é informado sobre quem é Artur e sobre sua relação com a família de Sílvia: “A mãe e Artur conversaram por muito tempo, como era de hábito. Tinham muitos casos em comum, do tempo antigo, desde crianças. Eram primos e falavam dos parentes que Sílvia não conhecia” (RESENDE, 2014, p. 102-103).

O leitor, agora, é informado de que a mãe de Sílvia e Artur são primos, mas nessa relação se percebe muito mais que parentesco. Essa relação revela, outra vez, o não-dito, aquilo que percebemos existir, mas percebemos também não ser mencionado e, novamente, “O segredo” vai se revelando uma narrativa cheia de informações veladas.

A entrada de Artur na vida dessas três mulheres provoca mudanças. Para mãe e avó, Artur representa ajuda financeira e algo mais, tendo em vista que na opinião da mãe um homem em casa “impõe respeito” (RESENDE, 2014, p. 107). Já para Sílvia, Artur representava desconforto. Primeiro porque se deveu à sua chegada o deslocamento de Sílvia para a alcova da avó, e segundo por causa do abuso.

Em alguns momentos a presença desse narrador se faz notar diferentemente de outros:

No domingo seguinte, depois do ajantarado, a tarde espichava, interminável. A mãe, muito perfumada, tinha saído para uma visita. A avó acomodou-se na sua alcova. Artur ouvia o jogo de futebol no seu rádio de cabeceira. – Venha cá – disse ele com a voz falhando, quando Sílvia apareceu na porta. Estava de pijama, com os pés metidos numas meias de lã, horríveis (RESENDE, 2014, p. 103).

A classificação das meias de Artur como “horríveis” torna tênue a distinção entre o narrador figurando como alguém distante, o narrador sendo Sílvia ou essa figura oscilando entre ambos, em momentos específicos. O momento do abuso também é um momento em que

essas vozes se misturam, já que a percepção da respiração de Artur tão próxima só poderia ser sentida e descrita por quem ali estava, no caso, Sílvia (2014, p. 101). Mas a economia com que o texto é construído, no entanto, não nos permite afirmar que Sílvia é a narradora de seus segredos, restando-nos somente esse sentimento de aproximação entre ambos.

Com a chegada da mãe em casa, o acontecido tende a ser revelado deixando de ser segredo:

Sílvia calou-se de repente. E sem soluços começou a falar. Contou que tinha ido ao quarto de Artur, que ele, tudo. A mãe ouvia, aflita. - Só isso: - fez ela, quando Sílvia parou de falar. Então saiu do quarto pisando duro, foi cochichar com a avó, na alcova. Voltaram as duas daí a pouco (RESENDE, 2014, p. 104. Grifo nosso).

Mesmo Sílvia contando “tudo” para a mãe, o crime fica encoberto para o leitor. No “tudo” da menina cabe muito, ao passo que também não cabe nada. A indefinição do que Artur lhe fez e o segredo compartilhado somente com a mãe, uma vez que a menina revelou-lhe “tudo”, dão à narrativa um ar sempre mais enigmático. Entretanto, os segredos não param por aí, e, depois de ouvir o que a filha lhe diz, a mãe, que responde com um “só isso?” (RESENDE, 2014, p. 104), ainda vai cochichar com a avó. A avó, sempre direta, se expressa com um provérbio: “O que for soar” (RESENDE, 2014, p. 105), situando a verdade no futuro. A frase da avó soa um tanto quanto enigmática, porque revela falta de interesse na busca pela verdade e uma confiança no fato de que as coisas se revelarão a posteriori.

No assédio do proprietário, antes mesmo do abuso de Artur, o narrador destacou o que aquilo virou dentro de Sílvia: “uma coisa absurda, um sonho mau sem relação com o dia a dia da vida” (RESENDE, 2014, p. 99). Agora, com o relato da menina com relação a Artur, a mãe questionava se “quem sabe não andou sonhando” (RESENDE, 2014, p. 105). A presença do sonho nesses dois casos, ainda que de maneira parecida, tem suas diferenças. Com o proprietário, a associação ao sonho representa algo que Sílvia queria colocar no plano do esquecimento, como qualquer sonho mau que se tem e depois se acorda para a realidade. A associação do abuso a um sonho, feita pela mãe, revela o descrédito, a não legitimidade da palavra da filha e a falta de interesse em acreditar; o que leva a mãe a querer ouvir Artur.

A exposição da situação para Artur torna a palavra de Sílvia, diante do restante da casa, ainda mais deslegitimada. A avó chama atenção: “Inventar uma coisa tão feia, Silvinha” e “Para que falar nessa tolice de criança?” (RESENDE, 2014, p. 105). E, em meio à tentativa de resolução do ocorrido, a ironia por omissão, mencionada por Rachel de Queiroz, aparece:

A mãe passou a falar misturando à narrativa de Sílvia uma série de imprecações e de queixas sobre a vida, o presente, o passado, o futuro, o que seria delas, Deus meu! A avó, rezando as ave-marias de mais um terço, sumiu na cozinha, para passar um café (RESENDE, 2014, p. 105).

A ironia por omissão, neste trecho, se faz presente, porque a mãe conta as coisas para Artur de modo tão misturado que intercala o ocorrido com a vida, fazendo lamúrias, misturando o passado, o futuro e assim acaba não dizendo nada e o leitor, mais uma vez, fica sem informações precisas. A avó, nesta situação, revela-se omissa e, sempre buscando a fuga na religião, desta vez, usa o terço para se esquivar da conversa. Essa religião da avó também se estabelece de modo irônico, porque, ao invés de ser edificadora e humanizante, revela-se um escape, ou seja, é esvaziada. Percebemos, inclusive, uma crítica associada à figura dessa avó, pois, ao mesmo tempo em que é ela a personagem mais religiosa do conto, é ela também quem mais duvida, acusa e repreende a neta, sempre a rezar as ave-marias de “mais um terço” (RESENDE, 2014, p. 105).

Depois de todo o falatório da mãe, o narrador descreve uma cena capaz de ilustrar a falta de lucidez do momento: “Afinal, fez-se silêncio. A lâmpada, pendente do teto por um fio enrolado em papel crepom, iluminava fracamente a sala. A avó postou-se a um canto, de pé, com a mão no queixo” (RESENDE, 2014, p. 105-106). Essa cena é plástica e metaforiza a falta de clareza e resolução dos acontecimentos, porque é inserida no meio de um contexto caótico em que a mãe está a reclamar da vida e a avó a fugir do problema.

O desenrolar do fato leva Artur a se pronunciar, mas sua postura é permeada por ironia e cinismo, pois Artur veste a máscara do homem digno:

- Muito bem – começou Artur, tossindo sobre a xícara. Acendeu um novo cigarro, ergueu a cabeça e ficou olhando para o teto, a coçar sem pressa a barba no pescoço. Depois passou o lenço pela testa num gesto de preocupação e dignidade.
- Ninguém ignora como as crianças são imaginosas. Você não sabe que a Justiça não aceita como válido o depoimento das crianças?” (RESENDE, 2014, p. 106).

“Ninguém ignora” também é irônico, sobretudo porque o leitor, ainda que precariamente, é cúmplice do crime. Há ainda, nesta fala, o descrédito para com a criança por parte da Justiça. Em resposta a Artur, no entanto, o que surpreende é a fala da mãe que diz que “Silvinha está numa idade terrível. Pode ter maldado” (RESENDE, 2014, p. 106). O contraste existente entre as falas da mãe de Sílvia e de Artur revela uma inversão do que é considerado

certo e do que é considerado errado, porque, na inversão, Artur adquire um ar de dignidade, ainda que caricato, enquanto Sílvia passa a ser vista como maldosa, perversa e mentirosa.

Quando Artur manifesta-se novamente, após pigarrear “engasgado com a fumaça do cigarro” (RESENDE, 2014, p. 106), é para falar que: “Não gostaria de me mudar daqui, onde me sinto na minha própria casa. Mas, sinceramente!” (RESENDE, 2014, p. 106). Nesta fala, mais uma ironia por omissão se faz presente no advérbio “sinceramente”, dito por alguém que está omitindo a verdade.

A mãe, outra vez, argumenta que foi ela quem insistiu para que ele fosse morar com elas, dizendo “conheço você desde menino” (RESENDE, 2014, p. 107), configurando outra ironia por omissão, já que figura em uma cena que se acusa justamente uma menina de mentir e, além do mais, em uma narrativa de uma obra em que as crianças não são ingênuas ou inocentes; a fala mencionada, então, não passa confiança como deveria passar.

Outra ironia adiante reside na fala “você sabe que a pensão que você paga nos faz falta [...] Depois, é sempre um homem dentro de casa: impõe respeito” (RESENDE, 2014, p. 107). Essa concepção da mãe é irônica exatamente porque Artur faz o inverso, já que é o único homem na casa e está desrespeitando-a. Massi, a esse respeito, observa que:

Repona no substrato da narrativa uma promíscua relação entre usura e abuso sexual: proprietário/aluguel, primo/pensão, amigo do pai/escritório. O assédio masculino empareda a menina com o seu hálito quente, o cheiro de cigarro, a barba por fazer, as mãos suadas (MASSI, 2014, p. 172).

O narrador, adiante, posiciona-se de modo a ressaltar a indiferença fingida de Artur pelo que ouvia, mas “estava satisfeito com o rumo da conversa, já não temia maiores complicações” (RESENDE, 2014, p. 107).

O conto aborda o abuso infantil cometido em casa por uma pessoa da família. Na narrativa, depois de consumado o abuso, impõe-se uma espécie de pacto de silêncio. A fala da avó, “Vamos pôr uma pedra em cima desse caso” (RESENDE, 2014, p. 108), é arrematada pela informação: “E nunca mais se tocou no assunto” (RESENDE, 2014, p. 108).

Antes do abuso, os indícios de que Artur olha para a menina com segundas intenções está presente na fala: “Você está ficando uma mocinha” (RESENDE, 2014, p. 101). A mãe, observando o desfecho dado à situação, insiste em centrar-se no aluguel e no absurdo de alugar o quarto a um desconhecido: “Alugar o quarto a um desconhecido – repetia a mãe – veja você: daqui a pouco Silvinha está uma moça, e com esse temperamento. Saiu ao pai, que imaginação” (RESENDE, 2014, p. 107). Novamente, observamos a ironia por omissão na

fala da mãe que se recusa a enxergar o abuso cometido por um familiar e diz que não alugará o quarto a um estranho por medo de que este venha a desrespeitar sua filha.

Com a ida de cada um para seu quarto, outra ironia se faz visível, porque o narrador destaca que “Artur ligou o rádio baixinho, ficou lendo uma revista de contos policiais” (RESENDE, 2014, p. 107). Esse ato de Artur chega a ser cômico pela ironia que carrega. Artur é quem comete o delito na casa, todavia, depois de se safar fingidamente, ainda lê contos policiais. A mãe, de maneira fútil, volta a se pentear e promete começar um regime no dia seguinte. Já a avó “deitou-se entre resmungos, rezou as primeiras ave-marias de um novo terço, poucos minutos depois roncava de dar gosto” (RESENDE, 2014, p. 107). Sílvia, contudo, é a única que, de acordo com a descrição do narrador, demora a pegar no sono, ela “ficou ouvindo lá fora a chuva que caía, já muito amainada. Pela madrugada, uma goteira começou a pingar do forro da cozinha. A goteira é que lhe deu sono, ela dormiu” (RESENDE, 2014, p. 107).

Ao partir, no dia seguinte, Artur dirige-se à Sílvia com cinismo: “Aproveite bem a aquarela” (RESENDE, 2014, p. 108), e a avó dispensa crueldade à menina chamando-a de “manteiga derretida” (RESENDE, 2014, p. 108) e beliscando-a no braço.

A conclusão desse episódio de abuso se assemelha ao ocorrido com o proprietário na abertura da narrativa, divergindo-se somente pela dosagem de violência que carrega, visto que o abusador, Artur, era pertencente ao núcleo familiar. Se no primeiro, Sílvia havia decidido não contar para ninguém (RESENDE, 2014, p. 99), agora, esse decreto se dava pela avó. No primeiro, o segredo envolve Sílvia e um estranho, agora, envolve um familiar e o restante da família.

Na sequência, o narrador destaca uma Sílvia em fase de crescimento e que se fazia notar por isso: “Sílvia estava crescendo a olhos vistos. Não havia roupa que chegasse – dizia a mãe, esperando que ela acabasse de crescer para depois dar-lhe roupa nova. De mais a mais, não ia a lugar nenhum, para andar em casa aquilo mesmo servia” (RESENDE, 2014, p. 108). Essa fase do desenvolvimento biológico de Sílvia é algo ainda mais enigmático e que, além de suscitar questionamentos, abre lacunas que, posteriormente, a própria narrativa deixa inconclusivas⁵⁰. A descrição do corpo de Sílvia, ao passo que pode evidenciar somente as

⁵⁰ Gesta-se aqui a possibilidade de o crescimento dos seios de Sílvia indicarem uma gravidez, entretanto, o não-dito não nos permite afirmar essa suspeita e mais esse segredo é sugerido pela narrativa: “Naquele dia, andando despreocupada pela rua, só o uniforme que vestia lhe dava aflição. A blusa sobretudo estava muito apertada, com os botões quase saltando para fora. Para disfarçar, trazia a pasta agarrada ao peito” (RESENDE, 2014, 108-109).

marcas do crescimento da menina, pode também ser um indicativo de gravidez, mas a economia do texto acerca dessa última possibilidade, não nos permite sustentar essa hipótese.

É então nessa atmosfera ainda mais tensa que Sílvia, faltando ao colégio, encontra um terceiro personagem (o primeiro foi o proprietário, o segundo Artur), Sousinha. Curiosamente, esse homem apresenta-se como um amigo de seu pai, mas quem diz o nome “Palhares” é Sílvia, ao informar seu sobrenome ao desconhecido:

- Como é seu nome? – perguntou ele, sorrindo.

- Sílvia

- De quê?

- Palhares

O homem sorriu mais largamente, com as mãos espalmadas, exprimindo surpresa de alegria.

- Veja só. A filha do Palhares! (RESENDE, 2014, p. 109).

Sobre a saída de Sílvia e o encontro com Sousinha, Massi ressalta que:

Prisioneira dentro da própria casa, Sílvia falta na escola e, pela primeira vez, resolve passear sozinha pela cidade. Circula livremente num estranho comércio com o mundo, olhando sem pressa as vitrines até ser abordada por um homem que se diz amigo de seu pai: “Veja só. A filha do Palhares!” (MASSI, 2014, p. 109).

Sousinha se diz amigo de Palhares, mas essa informação não é comprovada no texto, no entanto existe uma aproximação entre essas duas figuras em decorrência da foto mencionada. Sousinha atrai Sílvia a um apartamento, contando que tem uma foto de seu pai e pode mostrar-lhe. Lembrando que a mãe rasgou a foto do pai, a fala de Sousinha funciona como uma isca para a menina. O texto não permite que o leitor se certifique da amizade entre os dois homens, alimentando o incômodo e a tensão para Sílvia e o leitor.

O narrador, ao mesmo tempo em que não detalha tantas coisas da narrativa, destaca que Sousinha, na hora de pagar a conta “tirou do bolso uma enorme carteira de couro de crocodilo” (RESENDE, 2014, p. 111). A referência à “enorme carteira de couro de crocodilo” é interessante posto que, como descreveu Paula Pastore, na tese “A simbologia dos animais em expressões idiomáticas inglês-português: uma proposta lexicográfica” (2009):

O crocodilo é símbolo de voracidade destrutiva, rei das águas e da terra, temido por ser considerado uma criatura devoradora e de poder oculto, pois tem a capacidade de alterar de aparente lentidão à agressão rápida e perigosa. São também representantes de caos, luxúria e orgulho. Os bestiários medievais apresentavam os crocodilos ou

jacarés como símbolos de dissimulação, hipocrisia e enganação, já que seus olhos lacrimejam enquanto come sua presa (PASTORE, 2009, p.70).

No caminho para o escritório, o fato de Sousinha reafirmar a existência do retrato, evidenciando que, na foto, encontram-se ele e o pai de Sílvia juntos, reforça o sentimento de proximidade entre esses dois.

Ao entrarem no escritório mais um traço religioso chama atenção, já que “O segredo” é repleto de referências religiosas esvaziadas. A estampa de São Jorge matando o dragão, que, inclusive, era barata, como destaca o narrador (RESENDE, 2014, p. 111), representa outra vez a religiosidade sem fundo edificante ou humanizador, principalmente porque a cena que se segue, depois da descrição da imagem, é de mais um abuso na narrativa:

Tomou-lhe a pasta, atirou-a de lado. De surpresa, beijou-lhe os olhos. Sílvia recuou, o homem seguiu-a. Um botão da blusa saltou para fora, Sílvia segurou-a como se temesse ficar nua.

- Se gritar, ninguém ouve - disse o homem.

- Papai - ganiu Sílvia, sem saber por quê.

E ficou quieta, parada, com ar de que não era com ela. O homem dobrou-a sobre o sofá de couro. Sílvia fechou os olhos para não ver (RESENDE, 2014, p. 113).

A narração, pela descrição e economia de detalhes, novamente chama a atenção essa ausência de termos do campo semântico do abuso sexual para descrever o que Sousinha fez com Sílvia e o não-dito, assim, mais uma vez, se estabelece na narrativa, de modo a deixar a cargo daquele que lê a interpretação da cena.

O estourar do botão da blusa no momento em que Sílvia é abusada parece representar o rompimento de um fio que, desde o início da narrativa, já estava por se romper. E o ato involuntário de Sílvia ganiar o nome do pai enquanto Sousinha a violenta reforça uma possível sobreposição das imagens de Sousinha e Palhares. O uso do verbo ganiar, usado geralmente para se referir ao gemido de dor do cão, contribui para o não-dito. Sílvia, como destaca o narrador com o uso de tal verbo, foi reduzida à condição de uma cadela, de um animal pego na rua.

Ao voltar para casa Sílvia encontra-se diferente e “mãe e a avó se entreolharam, entendidas sobre o que se passava com a menina. Resolveram deixá-la em paz” (RESENDE, 2014, p. 114). O segredo na troca de olhares entre mãe (a avó) e filha (a mãe de Sílvia) representa um contrato do mundo adulto que se mantém sólido na narrativa e o ditado popular, “O que for soar” (RESENDE, 2014, p. 105), parece repercutir nos acontecimentos

da narrativa, todavia, as respostas esclarecedoras permanecem secretas e as coisas permanecem sem serem ditas.

A mãe de Sílvia, mais à noitinha, vai à alcova e flagra a menina escrevendo para o pai:

- Nem sabe se está vivo ou morto. E o endereço? – disse a mãe com uma gargalhada.

Sílvia baixou a cabeça sobre a mesa, veio-lhe um nó na garganta, começou a chorar, sozinha, e a soluçar cada vez mais alto. Nunca mais pensou em escrever para o pai. Cresceu sem contar para ninguém. (RESENDE, 2014, p. 114).

Massi, ao observar algo que salta aos olhos diante do título do conto, destaca que:

Nos demais contos, Otto produziu a intriga de modo que a criança pudesse construir sua identidade em consonância com a preservação de um segredo. Curiosamente, na narrativa que estampa essa palavra no próprio título, a verdade mais íntima da menina é confrontada com os interesses dos adultos (MASSI, 2014, p. 171).

O final de “O segredo” é fiel ao seu início e ao seu desenvolvimento. Se durante toda a narrativa pôde-se perceber uma mãe que negligencia até o que ocorre debaixo dos seus olhos, agora, não é diferente. A mãe de Sílvia, que cruelmente gargalha da atitude da filha, ao invés de procurar entender o porquê de a menina querer o pai nesse momento, a ponto de escrever-lhe uma carta, e também procurar saber o que Sílvia escreveria para o pai, repreende a menina. E a postura da mãe nesse e em outros momentos, assim como a postura dos demais personagens, demonstra que Sílvia não é a única sob posse de um ou mais segredos, pelo contrário, os segredos de Sílvia só tornam-se segredos que precisam permanecer escondidos, “sem contar a ninguém”, porque o mundo adulto que a cerca é também permeado de segredos e informações veladas.

Assim, os não-ditos, nesse desfecho, da mesma forma que a ironia e o segredo, se fazem quase palpáveis e se revelam por meio do “nó na garganta” (RESENDE, 2014, p. 114) de Sílvia que, tendo muito a dizer, outra vez, calou-se e cresceu “sem contar para ninguém” (RESENDE, 2014, p. 114), já que nós, leitores, por não sabermos de tudo, nos tornamos cúmplices parciais dos segredos narrados.

5.3 “O moinho”

A sétima e última narrativa de *Boca do Inferno* mostra-se enxuta, com poucos diálogos e muito movimento. Chico, o protagonista, é uma criança que perdeu a mãe e foi submetido aos cuidados do padrinho. “O moinho” tem início com dois de seus personagens, Chico e Rosário. Com pontuais características e ações o leitor é informado que, saindo da cozinha, Rosário não só estava “com a mão nas cadeiras e o olhar vazio” (RESENDE, 2014, p. 117) a rachar toras, mas a resmungar e a emitir uma espécie de gemido. Mais adiante, ao ser chamada pelo menino, sabe-se um pouco mais sobre Rosário e a relação entre esses dois personagens, bem como sobre o lugar que cada um ocupa na narrativa:

– Rosário – Gritou Chico.

Ela voltou-se, apertando os olhos para enxergar. O vestido comprido ainda a tornava mais magra. Espalmou a mão sobre os olhos, sondando o horizonte, mas na expectativa de que Chico a viesse encontrar sem demora. Como não veio, Rosário largou o machado e foi até a pimenteira onde o menino se encostara.

– Vigia só, está sempre fungando – disse ela e limpou o nariz de Chico no avental de algodão grosso, cheirando a cozinha. Revistou-o depois e observou que seus pés descalços estavam sujos de lama entre os dedos.

– Por onde você andou, meu filho? – perguntou Rosário, acariciando-lhe os cabelos encaracolados, secos. Depois ajeitou-lhe a roupinha com suas mãos finas, lavadas, frias. – Tadinho! (RESENDE, 2014, p. 117).

Rosário demonstrava cuidado com Chico. A preocupação com o menino, a atenção com o fato de o mesmo estar fungando, o olhar de quem observa os pés descalços e lameados para saber por onde andaram e o toque que ajeita o cabelo da criança, são indicativos importantes de que Rosário ocupava na narrativa um espaço de afeto, senão materno, de proteção e zelo.

O narrador enfatiza que “a preta” (RESENDE, 2014, p. 117), Rosário, estava a buscar uma forma de ajudar o menino, o que indica, já a essa altura, que ele necessitava de algum amparo. Ela “tinha sugerido que ele fugisse, metesse o pé no mundo. Buscasse agasalho noutra lugar. Agora, como sempre, nos últimos dias ela insistia: – A chácara da sua tia Dora, ela é tão boa” (RESENDE, 2014, p. 117). Essa orientação por parte de Rosário, para que Chico procure pela tia, revela-se, inicialmente, como uma intenção de retirar o menino daquele lugar.

Dada a morte da mãe, o narrador pontua que a família prepara o inventário, não dos móveis e objetos a serem distribuídos aos interessados, mas das crianças que, como aponta a narrativa, são equivalentes a esses móveis de pouco valor. Destaca-se o verbo “distribuir”

(RESENDE, 2014, p. 118), conotando a desagregação familiar e a desumanização dos irmãos de Chico. Chico ficou com o padrinho, um homem enorme que “tinha costas caladas, hostis como uma parede” (RESENDE, 2014, p. 118). Esse padrinho levou o afilhado numa longa viagem de besta até sua propriedade, um sítio, e, ao chegarem lá, o menino já recebeu a primeira ordem: “– Recolhe o animal” (RESENDE, 2014, p. 118). Desse momento em diante, o menino sente que a sua vida nunca mais seria como antes:

Chico ficou olhando o animal, feito pateta, com vontade de chorar. Seu coração tornou-se pequenininho, num desaponto de bicho que afinal caiu na armadilha. Então apareceu Rosário, arrodando com curiosidade, a mão nas cadeiras, os olhos vermelhos, resmungona. Gritou por uma camarada para recolher a cavalgadura, pegou a trouxa de roupa do menino, levou-o para dentro. As pernas de Chico tremiam só de ficar em pé, a bunda queimava, ia empolar. À noitinha, Rosário preparou-lhe a bacia com água morna e sal para o banho de assento. Deu-lhe um café muito ralo e fechou-o no pequeno quarto cheirando a palha. As coisas eram surdas, indiferentes. Chico escondeu a cabeça debaixo da colcha fininha, enquanto lá fora os grilos e os sapos punham fronteiras na sua solidão (RESENDE, 2014, p. 119).

A ida de Chico para o sítio do padrinho que, a princípio, mostra-se como uma atitude virtuosa de alguém que estava a acolher o afilhado, agora órfão de mãe, uma vez que este “ofereceu-se piedosamente para criar o menino no sítio” (RESENDE, 2014, p. 118), rapidamente revela-se como uma atitude calculada de quem estava intencionando usar o afilhado, da mesma forma que Artur, em “O segredo”, maldosamente intencionava e articulava o abuso da menina Sílvia: “Não gostaria de me mudar daqui, onde me sinto como na minha própria casa. Mas, sinceramente!” (RESENDE, 2014, p. 106).

Mas a vida de Chico havia mudado e, como anuncia o narrador, com a morte da mãe, tudo havia morrido (RESENDE, 2014, p. 119). Essa evidência, por parte do narrador, de que a morte da mãe havia alterado a ordem normal das coisas e que, a partir desse acontecimento, Chico havia se tornado bem mais que um afilhado sob a guarda do padrinho, Chico havia se tornado um bem sob sua posse, uma propriedade, e o padrinho com seu “passo duro, a cara amarrada, a mão cruel” (RESENDE, 2014, p. 120) fazia questão de demarcar território e afirmar sua autoridade sobre o menino.

Há uma economia no texto. O motivo da morte da mãe permanece uma incógnita; e o sumiço do pai, bem como o lugar onde os outros irmãos se encontravam, também permanece no campo do não-dito. “O moinho” tem como foco Francisco, que é visto pelo padrinho como “sua cria” - como um animal criado para servir-lhe. Não à toa, seu Rodolfo sente-se no direito de punir o menino. E, visualmente, já que a narrativa assume um tom nebuloso, a descrição do

processo de punição do menino, até a concretização do ato em si, reflete-se no ambiente: “A chaminé soprava um grosso rolo de fumo, tão preto que parecia expelir a escuridão da cozinha” (RESENDE, 2014, p. 120). Já o padrinho, que é quem sentencia a necessidade e intensidade das punições, é aproximado a animais, algumas vezes, ao longo da narrativa:

O padrinho vinha tilintando as esporas nos calcanhares e de seu andar se desprendiam pequenos estalidos como de um animal arreado. Apertava na mão o cabo do relho. Chegou-se bem perto do relho. Chegou-se bem perto do menino, começou a bater o relho na bota como uma cascavel (RESENDE, 2014, p. 120).

A interferência de Rosário em favor do menino mostrava-se em vão, mas essa preocupação de Rosário, incitando o menino a fugir, informa ao leitor que a violência ocorreu outras vezes, o que as cicatrizes no corpo do menino vem comprovar: “Os braços e sobretudo as pernas tinham cicatrizes feias, escuras” (RESENDE, 127-128).

A escolha, em específico, da “mão direita” como a mão que Chico mais temia revela-se representativa, pois a mão direita é como o lado da justiça. Pela mão direita “são levadas as honras, as designações lisonjeiras, as prerrogativas. Ela age, ordena, pega. Ao contrário, a mão esquerda é desprezada e reduzida ao papel de simples auxiliar: nada pega por si só; dá assistência, auxilia, aguenta” (HERTZ apud LE BRETON, 2007, p. 69). Sendo assim, o uso da mão esquerda, em contraste com a mão direita e seu significado, parece insinuar a ausência de justiça no ato praticado por seu Rodolfo.

A classificação de “sangue ruim”, atribuída à criança, assim como acontece no conto “O segredo”, culpando Sílvia ou seu genitor, também se faz presente no conto “O moinho”. O padrinho, fazendo uso de tal termo pejorativo para pontuar que o pai de Chico não lhe deu bom exemplo, realça não só o desprezo pelo menino e sua ascendência, como também retrata a surra que, de tão forte, arrancou até sangue do menino. Dessa forma, uma narrativa repleta de covardias começa a se delinear através de dizeres muito explícitos, que evidenciam a opção de seu Rodolfo por transferir o mal e o erro para a criança.

Depois da surra, mais uma vez, observa-se o silêncio de Chico, alheio a si. A natureza sombria e a criança reduzida a nada com seus soluços que “se rolavam no grunhido satisfeito dos porcos e se perdiam no vento” (RESENDE, 2014, p. 122). Os não-ditos e a ausência de explicações para a surra que arrancou sangue de Chico assemelham-se ao prazer do grunhido satisfeito dos porcos, pois seu Rodolfo demonstrava encontrar satisfação em seu ato de violência, o que se comprova através da gradativa descrição do padrinho indo até Chico com as esporas tilintando nos calcanhares, até o momento em que a agressão se inicia, primeiro, de

maneira lenta, mas progredindo para algo mais rápido, forte e intenso, “como um raio” (RESENDE, 2014, p. 121), e, se encerrando quando a agressão se torna também psicológica com agressões verbais que conectam o menino a seus genitores, como: “seu pai nunca te exemplou” (RESENDE, 2014, p. 121) e “vai lavar esse sangue ruim” (RESENDE, 2014, p. 121).

A aproximação dos personagens com animais, desde o início do conto, vai, agora, tomando forma, por meio do humano que se expressa pelo animal. O porco dá vazão às emoções de seu Rodolfo, ou seja, é o ambiente que vai mostrar o prazer do castigo: não está dito que o padrinho gostava de bater, mas a descrição o demonstra. Essa analogia, entre seu Rodolfo e os porcos, que, depois da surra, encontravam-se satisfeitos, tem respostas no Dicionário de Símbolos que descreve o porco como sendo um animal que simboliza a comilança, uma vez que “ele devora e engole tudo que se apresenta. Em muitos mitos, é esse papel de sorvedouro que lhe é atribuído” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 388).

Todavia, para além dessa simbologia voraz, o porco também costuma ser associado, segundo Chevalier e Gheerbrant, a uma representação obscura de pecados como a gula, a luxúria, a ignorância e o egoísmo. Para os quirguizes, o porco é um símbolo não somente da perversidade e da sujeira, como também da maldade. Sendo assim, a associação do padrinho de Chico com os porcos faz-se elucidativa na medida em que comprova a sensação de que o padrinho era um homem calado e violento.

A surra sofrida por Chico indicava, sobretudo para Rosário, que conhecia há tempos seu Rodolfo, que o menino precisava fugir daquele lugar. O narrador destaca que “Rosário o empurrava para a fuga” (RESENDE, 2014, p. 122). A fuga do menino se deu com sucesso, mas um longo trajeto ainda o esperava até a casa de sua tia Dora. O narrador, mais uma vez, parece enfatizar essa jornada com a descrição da paisagem e daquilo que cerca Chico: “A noite que vinha vindo mergulhava as várzeas na sombra, mas o sol, meio mortiço, ainda tonsurava o cocuruto dos morros. O horizonte se prolongava para lá das montanhas distantes, deitadas, imóveis, como imensos animais em repouso” (RESENDE, 2014, p. 123).

A partida de Chico parecia representar mais que uma simples fuga do padrinho, pois o narrador evidencia que Chico tinha “certeza de que nunca mais o veria” (RESENDE, 2014, p. 123), o que parece uma resolução não otimista, mas fatalista. Esse trajeto e o próprio personagem Francisco, em muito se assemelham à história de João e Maria, pois, numa espécie de conto de fadas às avessas, Chico é o João que, sem a irmã, retorna à casa da tia. Já

a bruxa, ao invés de ser má, é Rosário que, comportando-se como uma bruxa boa⁵¹ tenta livrar o menino do monstro, que é o padrinho.

Durante o percurso, “um velho meio corcunda, de passo miúdo, cauteloso, surgiu diante dele” (RESENDE, 2014, p. 123). O velho chamou Chico e conduziu-o até uma casa onde o menino passou a noite:

O quarto era pequeno, com um teto de esteira, baixo. Estava estilhado de objetos imprestáveis. O catre era sujo, manchado. Chico sentiu uma cosquinha no nariz, quis evitar o espirro, mas espirrou. O ar cheirava a mofo, a couro, a suor velho. Com a trouxinha de roupa no chão, Chico abriu o embrulho da matula que Rosário lhe tinha preparado e comeu, com a boca seca, a broa de fubá, toda quebrada. Depois ajoelhou-se e, com a mão trêmula, persignou-se: Pelo sinal da Santa Cruz, livre-nos Deus Nosso Senhor dos nossos inimigos. Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo. Rezou três aves-marias, para ganhar coragem (RESENDE, 2014, p. 124).

O fato de Chico, nesse processo da ida para a casa da tia, comer a broa de fubá feita por Rosário, rezar antes de dormir e acordar com o cantar do galo remete-nos a concretude de um interior mineiro, em decorrência de todas essas características típicas das cidades interioranas mineiras. Porém, um tom irônico permeia a presença dessa mineiridade no conto. Chico, ao rezar dizendo “pelo sinal da santa cruz, livre-nos Deus Nosso Senhor dos nossos inimigos” (RESENDE, 2014, p. 124), parece também ter medo do velho que o acolhe.

Esse cenário tipicamente interiorano e mineiro, a partir do momento que o Chico e o velho se encontram, vai ficando cada vez mais evidente, e as montanhas figuram como fortes indícios desse cenário mineiro:

O capim estava úmido de orvalho. Um grilo serrava o ar fino da madrugada. A dois passos, encoberto pela vegetação, o riacho gargarejava sua água fria, limpa. Antes de tomar a estrada, Chico parou e olhou o céu pontilhado de estrelas. Por um momento, tudo permaneceu em silêncio. O próprio riacho calou seu fresco murmúrio. As coisas, tal qual o menino, suspenderam a respiração. O frio tornou-se mais intenso, beliscava-lhe o rosto. Chico deu falta de alguma coisa: a trouxa tinha ficado lá. Nem pensou em voltar. Só queria seguir em frente, chegar. Não tardou muito, o sol rebentou cheio de cores por trás das montanhas estremunhadas (RESENDE, 2014, p. 126).

Contudo, o encontro silencioso e a ajuda voluntária do velho parecem corroborar com um sentimento de desconfiança já existente não só em Chico, mas também no leitor. O cantar de um galo, ao amanhecer, junto da janela, conduz ao sentimento de isolamento do menino em relação ao resto do mundo, até mesmo da natureza. João Cabral de Melo Neto em Tecendo

⁵¹ “[...] engrolou a preta, e saiu apressada, alta, fina, como uma bruxa de pano, de carapinha escondida por um xale vermelho” (RESENDE, 2014, p. 122).

a Manhã (1966) escreve que “um galo sozinho não tece uma manhã” (MELO NETO, 1994, p. 345), o que corrobora com o senso popular de que “uma andorinha só não faz verão” e, por Chico estar sozinho, sua odisséia não dará em nada.

A natureza, no entorno de Chico, não se mostra bela e generosa e o trajeto do menino até a tia é permeado por surpresa e medo:

O atalho por dentro do capão era como um túnel de verdura, sombrio. O dia claro ficara lá fora, com seu sol, seu céu azul, de nuvens brancas, arrepiadas. Chico abria caminho por entre os cipós, os espinhos, a erva-de-passarinho. Receava topar com alguma cobra, escondida por baixo das folhas secas (RESENDE, 2014, p. 126).

A minuciosa descrição do ambiente, em “O moinho”, nesse momento, em específico, traz à tona a situação tortuosa em que o menino se encontrava, podendo provocar naquele que lê um desejo de que encontre alívio no destino final. Durante a descrição do percurso, mais uma vez, animais são destacados para revelar a fragilidade em que Chico se encontrava e a sua condição como animal acuado:

E quando distinguiu o ruído de alguma coisa se mexendo, viva, à sua frente, parou, com o coração aos pulos. Mas era um coelho-do-mato, que veio correndo, no seu estica-e-encolhe, e de repente ficou imóvel na trilha, de olhos assustados. O menino e o coelho se olharam, inocentes, inofensivos. Depois cada um seguiu o seu caminho (RESENDE, 2014, p. 126).

O fato de Chico ser colocado no mesmo patamar que o coelho, ambos com medo e assustados, revela o estado de apreensão que o menino se encontrava, pois, assim como o coelho, Chico também parece um animal caçado que está em fuga.

Com a continuação da trajetória de Chico até a casa da tia, o narrador pontua o encontro do menino com mais um animal que, assim como o coelho, é prenúncio de renovação, mas também traz consigo o perigo da morte. Depois de sentir-se tonto viu “uma borboleta veio voando aflita, ao léu, e pousou em sua testa. Chico apanhou-a e, de pé, pôs-se a observá-la na palma de sua mão. Depois com um simples impulso, devolveu-a ao vento, que a foi soprando, acima e abaixo, até se perder de vista” (RESENDE, 2014, p. 127). A borboleta é descrita como “(...) um símbolo de leveza e inconstância (...). É assim símbolo do fogo ctoniano oculto, ligado à noção de sacrifício, de morte e de ressurreição” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 139). Dessa forma, a simbologia da borboleta nos faz refletir sobre os acontecimentos que se seguirão e funciona, juntamente com os outros animais utilizados, como um indício na narrativa: presságio de morte.

Mais animais significativos aparecem na narrativa, como é o caso dos passarinhos que o menino encontrou pelo caminho, mas como Chico aproximava-se cada vez mais de seu destino, ao chegar à cidade, como revela o narrador, não era o cansaço ou os pés feridos que se destacavam, mas a determinação do mesmo, que vinha ignorando até mesmo a fome para chegar e encontrar tia Dora:

A chácara de tia Dora ficava do outro lado, depois de atravessar a cidade. Sem querer, Chico tomou a primeira direita e entrou pela rua em que tinha morado. Os pés lhe doíam, estava cansado, roto, sujo. Os braços e sobretudo as pernas tinham cicatrizes feias, escuras. As poucas pessoas que passavam por ele não pareciam ver aquele menino franzino que ia em busca de um encontro, de alguma coisa que nem sabia o que era. Andava torto, mancando de um pé. Finalmente, ali estava a casa (RESENDE, 2014, p. 127-128).

A chegada na cidade com a visão da copa da mangueira do início da rua e a lembrança da ausência da mãe, bem como a associação da morte dela com uma casa também morta, remonta à simbologia de templo, que a figura materna exercia para a família, juntamente da casa que Chico um dia tivera. Com a sentença “era uma casa morta, sem pai, nem mãe, nem cachorro, nem gato, nem fogão aceso” (RESENDE, 2014, p. 128), o narrador parece querer ressaltar a morte da mãe, uma vez que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, “a casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (2015, p. 197). Sendo assim, a ausência da mãe, que antes dava vida à casa, torna tudo vazio e, principalmente do ponto de vista de Chico, sem vida, porque a mesma proteção e abrigo oferecidos pela casa e sua estrutura eram oferecidos pela mãe, ou seja, mãe e casa/lar formavam uma unidade que dava suporte e unia a família de Chico.

Ao atingir, finalmente, o momento esperado da narrativa, com a chegada de Chico até a chácara da tia Dora, o narrador realça que, ao abrir o portão, “a sineta anunciou sua presença como antigamente” (RESENDE, 2014, p. 128). Aquela era uma casa de boas recordações familiares para o menino e a narração vinha destacando isso cada vez mais:

Não se espantaria se, de repente, a porta se abrisse e, ajeitando o coque de cabelos pretos e compridos, aparecesse sua mãe. Por um instante ficou indeciso. Espiou lá fora a estrada seca, poeirenta. Tinha sede, agora sobretudo morria de sede. Ao longe, um carro de bois chiava molengamente ladeira acima (RESENDE, 2014, p. 129).

Quando o encontro entre Chico e tia Dora finalmente se dá, o narrador faz questão de pontuar, para além de toda a nostalgia que a cidade e o ambiente por si só já proporcionavam,

que a voz da tia do menino era idêntica à voz de sua mãe (RESENDE, 2014, p. 129), confirmando a busca do menino pelo regalo materno.

O narrador pontua que tia Dora, mesmo preocupada com o estado do sobrinho, “largou-o na sala de jantar” (RESENDE, 2014, p. 129), pois parecia estar atarantada com alguma outra tarefa; todavia, sua postura revelava surpresa e agitação. A tia não recusa o menino, mas também não o acolhe de forma calorosa. A narrativa enxuta se mostra mais uma vez, tendo em vista que não pode ser percebido contato físico entre as pessoas.

A narração evidencia, nesse momento, o local de conforto e acolhimento em que Chico se encontrava, uma vez que, ao salientar que “a sala estava mergulhada numa penumbra boa” (RESENDE, 2014, p. 129), o narrador também acentua traços e objetos da casa que exalavam permanência para o menino, como “as cadeiras em torno da mesa, o guarda-louça de portas de vidro, o quadro da Ceia do Senhor na parede” (RESENDE, 2014, p. 129).

Existe uma calma na narração a partir do momento em que Chico adentra a casa da tia e aguarda pelos cuidados da mesma. O mapeamento do lugar por parte do menino, revela familiaridade e alívio. Entretanto, essa trégua na constante apreensão que se mantém sobre o leitor durante toda a história tem fim no instante em que o narrador informa que a sineta do portão de entrada foi tocada por seu Rodolfo. “Tia Dora e Chico ficaram imóveis, à escuta. Um animal bem ferrado pisou firme as pedras do pátio e veio resfolegar junto à escada. Tia Dora chegou à janela, adivinhou o que se passava e correu à varanda” (RESENDE, 2014, p. 130).

O desespero de Chico passa a se fazer tão notável com a chegada do padrinho que o narrador ressalta que dali em diante “Chico não ouviu mais nada” e “abalou-se pela casa adentro [...] correndo sem rumo” (RESENDE, 2014, p. 130). A perturbação de Chico o fez chegar ao moinho da chácara e lá o narrador destaca que tudo estava quieto, em seus lugares, e mesmo o marulhinho da água, sempre igual, contribuía para acentuar o tom sonolento daquele refúgio, já que “o moinho trabalhava com pausas certas, monótonas” (RESENDE, 2014, p. 130-131). O menino se escondeu no moinho, como evidencia o narrador e, num lugar com tanta água, ironicamente, Chico se esqueceu da sede que sentia.

Em uma de suas muitas definições do termo água, o dicionário dos símbolos pontua que, na tradição judaico-cristã, a água representa a origem da criação:

Ela é mãe e matriz (útero). Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente e deve ser, em consequência, considerada como uma hierarquia. Todavia, a água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente

opostos, embora de nenhum modo irreduzíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 16).

A água do moinho, da mesma forma que a casa da tia, representava segurança e aconchego em meio ao caos que a chegada do padrinho representava. Mas, o hálito frio que se desprendia da água, revela a estagnação em que Chico se encontrava por cogitar, mesmo depois de todo caminho percorrido, a possibilidade de voltar para a vida que levava e, nessa ambivalência, a água era não somente fonte de vida, como também fonte de morte. “A ausência de calor na alma, a ausência de sentimento vivificante e criador que é o amor. A água gelada representa a completa estagnação psíquica, a alma morta” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 21). Essa gradação que prevê a morte de Chico é, para além de uma sutileza da narrativa, um traço do olhar clínico⁵² de Otto que observa a barbárie em toda parte. Desde o encontro do menino, inicialmente com o coelho, depois com a borboleta e, por último, sua relação com a água. Chico sente sede, com bastante intensidade, sobretudo ao chegar à casa da tia, e o narrador realça esse sentimento, com frases como: “estava morto de sede” (2014, p. 128); “tinha sede, agora sobretudo morria de sede” (2014, p. 129); “A talha rotunda de água fresca, olhava o menino sedento” (2014, p. 130).

A morte do menino, anunciada durante a narrativa, por meio de prenúncios, acontece:

Chico fechou os olhos e atirou-se. O moinho engasgou, tentou prosseguir o seu trabalho de sempre, mas acabou parando. Um súbito silêncio desconcertou a paz daquele recanto. Só a paz continuava a correr, inútil.
- Francisco! Chico! - Os gritos estavam mais próximos e mais próximos, como se nada tivesse acontecido.
Mas o moinho tinha parado. E a noitinha já não deixava perceber que, depois dele, a água se tingia de sangue (RESENDE, 2014, p. 131).

O fato de Chico ter se atirado no moinho revela não só o desespero do menino, como também a confirmação da morte que, durante parte da narrativa, já se anunciava em alguma medida. O coelho e a borboleta indicavam dois desses pequenos sinais de morte, mas é a água, especialmente a falta dela com a sede e, posteriormente, a abundância do moinho, que possibilitam uma maior relação com o ato final de Chico - o seu suicídio.

O suicídio do menino no moinho de água, como indica Augusto Massi, remete-nos, numa espécie de ciclo, ao primeiro conto de Boca do Inferno, “Filho de Padre”. Em “Filho de

⁵² “A afirmação de Antonio Cândido é peremptória. Ele ressalta uma característica da prosa de Otto Lara Resende para a qual devemos atentar se quisermos aprendê-la em toda a sua riqueza: a barbárie está em toda a parte, sob todas as formas, e o Otto a enxerga com olhar clínico (MARTIN, 2013, p. 14).

Padre” temos o protagonista Trindade que, junto da preta Felícia, tenta driblar as adversidades e dores de se viver com padre Couto, enquanto Chico, em “O moinho”, tem Rosário, uma figura maternal, em seu dia-a-dia, que o encoraja a fugir da fúria de seu Rodolfo. As semelhanças entre esses dois meninos não se limitam ao fato de serem criados sem mãe e por padrinhos, tendo em vista que ambos são igualmente maltratados por aqueles que, em teoria, seriam seus protetores. Augusto Massi (2014, p. 174) descreve que Boca do Inferno com esses dois contos, sendo “Filho de padre” o primeiro conto do livro e “O moinho” o último:

Reata as duas pontas da morte. Se em “Filho de padre” Trindade perpetra um parricídio completo - mata o pai, o padre, o padrinho -, em “O moinho”, Francisco pratica um ato mais radical: tira a própria vida. O círculo se fecha, funde secretamente revolta e derrota.

Esse ciclo ao qual Massi se refere está também relacionado com a maneira como Chico decide dar fim a própria vida. O moinho que, no entendimento prático, é um mecanismo capaz de usar a força da água para produção de energia, na história, é usado para a morte e representa no conto mais que uma simples engenharia humana, tendo em vista que cumpre o papel de escape, sendo aquilo que permite o menino livrar-se de seu padrinho e da vida miserável em que se encontrava. Os elementos cíclicos e a também ciclicidade e circularidade do moinho nos permite questionar e, posteriormente, reconhecer que a narrativa foi construída a partir de amarrações que conectam início, meio e fim.

A morte mostra-se como causa, consequência e solução em “O moinho”, porque é a partir da morte da mãe que uma sequência de fatos se desencadeia: os irmãos são separados, o pai some, Chico vai para a casa de seu Rodolfo e, finalmente, o menino se mata, na tentativa de se livrar do padrinho. Dessa forma, é com morte que o conto se inicia e com morte que o conto se encerra. O dicionário de símbolos, discorrendo sobre a simbologia da roda, valida a condição cíclica percebida em “O moinho” ao afirmar que a roda é parte importante da perfeição sugerida pelo círculo, todavia reside nesse processo certa violência e até mesmo imperfeição, tendo em vista que se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua e, portanto, da contingência e do perecível (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 783).

Da mesma maneira como associamos o título desse conto ao movimento circular do moinho d’água e à construção circular da narrativa, associamos também tal simbolismo da roda como sendo proveniente da sua estrutura radial e seu movimento, pois, como confirma Chevalier e Gheerbrant “a roda se revela como um símbolo do mundo” (2015, p. 783), e, por esse motivo é “o símbolo da mudança e do retorno das formas da existência” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2015, p. 785). A morte de Chico no moinho pode ser reconhecida como, além de emblemática, um destino inevitável, já que “não existe nenhum poder que seja capaz de inverter o sentido de rotação da roda” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 784).

O curso da água, constante e rítmico no moinho, é interrompido pelo corpo do menino e, nesse momento, o narrador evidencia que o moinho acabou parando e “um súbito silêncio desconcertou a paz daquele recanto. Só a água continuava a correr, inútil” (RESENDE, 2014, p. 131). O suicídio de Chico, através de não-ditos e metáforas, com a da água, é um fato consumado na história, e sabemos disso, porque o narrador nos informa que o moinho havia parado e que “a noitinha já não deixava perceber que, depois dele, a água se tingia de sangue (RESENDE, 2014, p. 131). A morte de Chico, portanto, é uma morte despercebida, pois se dá de forma concomitante à chegada da noite e, por isso, fica encoberta.

A referência ao moinho, como fez Cervantes, em 1605, com Dom Quixote, transformou esse elemento numa metáfora simbólica para a literatura, associando-o, sob o olhar do fidalgo Alonso Quijano, a gigantes. A partir dessa leitura, a referência à luta contra moinhos passou a ser sinônimo universal de uma luta inútil, perdida, porém necessária, uma vez que, em Dom Quixote, a luta contra os moinhos de vento torna-se uma alegoria que representa o embate entre fictício e real e entre bem e mal.

Na música “O mundo é um moinho” (1976), de Cartola, a letra, também fazendo referência ao poder do moinho, corrobora esse sentimento de impotência comparada a força e magnitude do moinho. No trecho “Ouça-me bem, amor, preste atenção, o mundo é um moinho. Vai triturar teus sonhos, tão mesquinho. Vai reduzir as ilusões a pó”, a força de qualquer um parece pequena se comparada à força da maldade do mundo. E, no caso de Chico, o suicídio no moinho representa a fuga da realidade dura na qual se encontrava, assim como também representa um escape definitivo das maldades que o padrinho o submetia, ou seja, o moinho, independente das circunstâncias, cumpre seu papel e mantém seu ritmo e movimento inalteráveis.

A morte do menino no moinho, diante de tal contexto, torna-se ainda mais representativa. A narrativa não conta sobre a vida que ele e a família tinham antes, nem o motivo da morte da mãe. Rapidamente conta que foi este fato que ocasionou a distribuição dos filhos e o sumiço do pai. Mas, o encerramento de “O moinho” estabelece relação com o movimento existente na narrativa. Chico se suicida e o moinho que nunca para tem seu ciclo brevemente interrompido por um corpo⁵³, o corpo de Chico, esmagado também pelas

⁵³ “Só um corpo existia, doía; o corpo de um menino, de Chico” (RESENDE, 2014, p. 122).

intempéries. O movimento do conto tem fim e a morte do menino, assim como a vida, se dá na indiferença, porque ninguém vê a água se tingir de sangue, da mesma forma que a noitinha parece fazer questão de encobrir o acontecido. Assim se encerra “O moinho”, e Chico, que vinha sendo tratado como mero corpo, tem sua morte pautada na insignificância, da mesma forma que sua vida, e nós, leitores, somos cúmplices desse fato.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de Otto Lara Resende possuem uma característica básica identificadas por Nádya Gotlib como algo próprio do gênero conto: a economia dos meios narrativos. Otto consegue com o número mínimo de meios precisos, o máximo de efeitos. Os contos de *Boca do Inferno* a partir de descrições cirurgicamente calculadas, contidas e precisas realçam a perversidade que ora habita, ora permeia o mundo da infância, mas sob a lente do cotidiano. Suas narrativas colocam não só os protagonistas em lugar de destaque como também o leitor, já que este se vê atravessado por uma sensação de desconforto e apreensão. Os conflitos expostos e desenvolvidos nas narrativas são sempre conduzidos ao extremo, de modo a fazer com que o leitor, na ânsia de que algo dê certo, consiga se surpreender ainda mais com os desfechos trágicos dado a cada um dos protagonistas.

As famílias dos personagens são variadas e cada conto, com seu diferente arranjo familiar, possui seus dramas e problemas. De acordo com o próprio autor, as histórias de *Boca do Inferno* realmente podem ser chocantes, mas ao publicá-lo Resende afirma que “estava convencido de que tinha escrito um livro dramático e, até certo ponto, poético”. Diante disso, pontua que:

Nos dias de hoje não sei como “Boca do Inferno” (é o seu título) seria recebido. Não tem um só palavra. A violência e o sexo são apenas sugeridos. Mas talvez o que tenha causado impressão é o fato de os personagens infantis não serem convencionais, segundo o perfil romântico da infância pura e inocente. Bernanos, que escreveu coisas tão bonitas sobre a infância, disse que conhecia a impureza das crianças, mas que não a tomava pelo lado trágico (RESENDE, 1982).

Na atualidade e diante de um número cada vez maior de estudos sobre a obra de Resende, essa questão sobre sua recepção pode ser parcialmente solucionada e a resposta talvez resida na ação do tempo sobre os leitores e suas concepções.

Philippe Ariès demonstra, em *História social da criança e da família* (2019), que com o passar dos anos, de acordo com a iconografia, a forma de se conceber a infância sofreu alterações. Se no século XIII as representações remontavam cenas angelicais e santificadas, o século XV inovou com representações mais realistas (retrato); todavia os registros desses séculos não se assemelhavam à criança real, tal como era vista. Assim, a história e os documentos iconográficos revelam uma fase da vida sem importância e não digna de lembrança.

Como a forma de se conceber a infância passou por alterações no decorrer dos anos, a postura da sociedade diante de tal fase da vida também foi se modificando. Segundo Resende:

o tema da criança infeliz me perseguiu a vida toda. Durante anos me interessei pelo problema do menor abandonado, que é cada vez mais problemático. No Brasil, todos nós devemos ter remorso de não ser santos, de dedicar a vida, de dar a vida pelos milhões de crianças desgraçadas que envergonham a nossa condição de brasileiros. O mais fácil é esquecer, passar adiante. Fingir que não vê, que não sabe. Para sermos felizes basta ir à praia e tomar cuidado para não ser vítima de um miserável pivete, de um trombadinha [...] (RESENDE, 2017, p. 246-247).

Sendo assim, não surpreende muito que a obra tenha passado por três diferentes recepções, sendo a primeira – 1957 – e a segunda – 1998 –; edições muito contrastantes no que diz respeito à postura adotada pelos leitores, pois, se na década de 50 vimos acontecer uma “campanha quase difamatória” (MASSI, 2014, p. 142) contra o livro, na de 90 observamos um surpreendente “sucesso de estima” (MASSI, 2014, p. 133), que não deve ser entendido, entretanto, como um sinal de amadurecimento do meio literário, pois *Boca do Inferno*, mesmo assim, não teve “sua radicalidade, suas motivações mais profundas e seus acertos notáveis” (MASSI, 2014, p. 134) observados.

A partir da terceira edição – 2014 –, contudo, maiores pistas de que a obra vem sendo encarada sob uma nova luz são encontradas, uma vez que mais estudos que abordam a obra, de modo a entendê-la, em sua forma e conteúdo, vêm sendo feitos; ou seja, a partir dessa edição, não mais são encontradas críticas e/ou análises que abordem os contos sob a perspectiva centrífuga, mas sim centrípeta.

Dessa forma, entendemos que os contos vêm sendo, lenta, mas sucessivamente estudados, o que vem contribuindo, conseqüentemente, para a construção de uma edição mais recente pautada no conteúdo dos textos, de forma a considerar as complexidades do mundo infantil, suas dores, angústias e, principalmente, contradições muito bem articuladas em *Boca do Inferno*, sob o olhar de um narrador atento, mas preciso. E, muito disso, se deve ao papel que o leitor ocupa nessas sete narrativas. *Boca do Inferno*, mesmo sendo um livro de personagens, tem naquele que o lê um cúmplice: cúmplice dos segredos e não-ditos que a narrativa constantemente evidencia, mas também e principalmente do modo de narrar, visto que as histórias não impactariam tanto seus leitores – nos três diferentes momentos de publicação e de maneiras diferentes negativa e positivamente – se a narração não fosse minuciosamente tecida. Encontramos em *Boca do Inferno* um narrador que, para além de relatar acontecimentos, denuncia, pois está sempre à espreita de modo a transformar o

impacto já provocado naturalmente pelas histórias em grandes eventos que provocam extremo desconforto.

Se diferenças visíveis podem ser traçadas na obra sobre os arranjos familiares, por exemplo, também podem ser destacadas semelhanças entre os protagonistas que, de forma tênue, vivem para além de dicotomias como bem e mal, certo e errado. Percebemos em Trindade, Chico e Gilson a semelhança corajosa de lidar com o inimigo, mesmo que esse destemor se converta, no caso dos dois últimos, em práticas autodestrutivas. Em contrapartida, outros contos realçam o aspecto impuro e sórdido da infância, como é o caso de Floriano e Betinho. Finalmente, com Sílvia, em “O segredo”, o que existe em comum a todos os outros seis contos é esmiuçado, como o próprio título revela. Os segredos da menina, compartilhados com o leitor, tornam-se, assim como o proprietário da casa de aluguel, Artur e Sousinha, inimigos desta que cresce “sem contar para ninguém” (RESENDE, 2014, p 114).

É dessa forma que, como ressalta Augusto Massi, “o realismo de Otto nos empurra rumo às fronteiras da tragédia, relato infernal da infância (MASSI, 2014, p. 163), pois, em consonância com diferentes segredos, o leitor é colocado diante de realidades sociais opressoras e autoritárias tendo em vista que, segundo Ambires (2007), não existem componentes da narrativa de maior importância nesse livro que os próprios personagens. As personagens infantis e adolescentes do livro são, de fato, o centro dos interesses. “As narrativas de *Boca do Inferno* são contos de personagens” (AMBIRES, 2007, p. 123).

É por esse motivo que o que cada um deles faz e vivencia atinge tão fortemente o leitor. Aproximamo-nos de suas angústias e observamos serem narradas de maneira cirúrgica suas tensões internas e externas. É exatamente por esse motivo que *Boca do Inferno* vem se tornando um livro notável. Suas leituras e leitores vêm sofrendo alterações com o passar dos anos, mas o contraste oferecido pela primeira edição da obra só tende a ressaltar o que de mais precioso a narração dos sete contos provoca: o desconforto e a inquietude.

Observando essa característica, encontramos em Resende o lado mais humano – e por isso imperfeito – de cada um de nós estampado. Seus personagens, sendo expostos a situações limítrofes, são também por essas situações revelados. Com isso, a sensação por parte do leitor de que está diante de um “relato infernal” (MASSI, 2014, p. 163), ou prestes a presenciá-lo, é sempre pungente.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU; Alzira Alves – **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. 200p

AMBIRES, Juarez Donizete. **Imagens da infância e da adolescência em Otto Lara Resende** /Juarez Donizete Ambirez. – São Paulo: Porto de Idéias, 2010.

ABRAMOVICH, Fanny (org.). **O estranho mundo que se mostra às crianças**. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

O mito da infância feliz. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

O sadismo de nossa infância. São Paulo: Summus Editorial, 1985.

Ritos de passagem de nossa infância e adolescência. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Rio de Janeiro: Record, 2002. (1937).

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

BETTELHEIM, Bruno, **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BIANCHI, Alvaro; BRAGA, Ruy. **1968 e depois: os estudantes e a condição proletária**. Outubro, v. 17, p. 15.40, 2008.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2003.

BRASIL. **Estatuto da criança e do adolescente**. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. 115 p.

BRUM, Eliane. **A invenção da infância sem corpo**. El País, 12 mar. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/opinion/1520873905_571940.html Acesso em: 08 set. 2021.

CABRAL, Cleber Araújo, 1980 – **Aos leitores as cartas [manuscrito]: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende.**/ Cleber Araújo Cabral. – 2016.

CABRAL, Cleber Araújo. **Mares interiores: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Ed. UFMG, 2016. 222

CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”, “Literatura e vida social” e “Estímulos da criação literária”. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p 10-25, 27-49, 51-80.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (4 vol.). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CARDOSO, Laís de Almeida. **A infância revisitada: um estudo sobre o protagonismo infantil na literatura brasileira ao raiar do século XX**. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04082017-192107/publico/2017_LaisDeAlmeidaCardoso_VCorr.pdf Dóí: 10.11606/T.8.2017.tde-04082017-192107. Acesso em: 2021-03-23.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., **Dicionário dos Símbolos**. Lisboa, Editorial Teorema, s.d..

CHILDFUND. Brasil. ECA: Conheça o Estatuto da Criança e do Adolescente! Disponível em

<https://www.childfundbrasil.org.br/blog/eca-estatuto-da-crianca-e-adolescente/#:~:text=O%20ECA%20>

COSTA LIMA, Luiz. **A literatura e o leitor; textos de estética da recepção**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CUNHA, Martim Vasques da. **A poeira da glória**. Editora Record. 1. ed. 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina (2005). **A personagem do romance brasileiro contemporâneo 1990-2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, p. 13-72, jul./dez.

DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil**. 7ª ed., 4ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2018.

FILHO. Murilo Melo. **80º Aniversário de Otto Lara Resende**. Revista brasileira, p. 63- 227, 2002.

FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). **História social da infância no Brasil**. 5. ed., rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2003.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: costumes de província**. São Paulo: Nova Fronteira. Alexandria, 2007.

FUNDAÇÃO TELEFÔNICA – BRASIL. **Uma Breve História dos Direitos da Criança e do Adolescente no Brasil**. São Paulo, 30 novembro 2016.

Disponível em

<https://fundacaotelefonicaoativo.org.br/noticias/uma-breve-historia-dos-direitos-da-crianca-e-do-adolescente-no-brasil/>

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do Conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

GOUVEIA, Arturo. **Teoria da literatura: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.

HANSEN, João Adolfo. in AMBIRES, Juarez Donizete. **Imagens da infância e da adolescência em Otto Lara Resende** /Juarez Donizete Ambirez. – São Paulo: Porto de Idéias, 2010.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, L. **A literatura e o leitor; textos da estética da recepção**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kreschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1979.

JOHNSON, Randal. **A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)**. Revista USP, n. 26, p. 164-181, Ago. 1995.

JOUVE, Vincent. **A Leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Edunesp, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 2005.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: ática, 1985. Série Princípios.

LIMA, Fabiana de Souza de. **Contos de desencanto: Uma análise literária dos contos do livro: A Boca do Inferno, de Otto Lara Resende**, 2017.

MATA, Anderson Luís Nunes da (2010). **O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea**. Londrina: Eduel.

MATA, Anderson Luis Nunes. **Estudo da Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética**. Estud. Acesso. Bras. Contemp., Brasília, n. 46, pág. 13-20, dezembro de 2015. Disponível em <https://www.scielo.br/j/elbc/a/7rczfDHSXFRhB7MXS6xCwQv/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 23 de março de 2021. <https://doi.org/10.1590/2316-4018461>

MEDEIROS, Benício. **Otto Lara Resende: a poeira da Glória**/Benício Medeiros. – Rio de Janeiro: Relume Dumar: Prefeitura, 1998 – (Perfis do Rio; 21).

MELLO, Sylvia Leser. **Estatuto da criança e do adolescente: é possível torná-lo uma realidade psicológica?** Psicologia USP [online]. 1999, v. 10, n. 2 [Acessado 5 Outubro 2021] , pp. 139-151. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-65641999000200010>>. Epub 10 Ago 2000. ISSN 1678-5177. <https://doi.org/10.1590/S0103-65641999000200010>

PASTORE, Paula Christina Falcão. **A simbologia dos animais em expressões idiomáticas inglês-português: uma proposta lexicográfica**. 2009. 220f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2009.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Editora Três, 1973. RAMOS, Graciliano.

PRIORE, Mary Del (Org.). **História das crianças no Brasil**. 7. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

RESENDE, Otto Lara, **Boca do inferno: contos** / Otto Lara Resende; posfácio Augusto Massi - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

As pompas do mundo. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

A testemunha silenciosa. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Bom dia para nascer. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O braço direito. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

O príncipe e o sabiá. São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras: Companhia das Letras / Instituto Moreira Salles, 1994.

O retrato na gaveta. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

SABINO, Fernando, 1923-2004. **O encontro Marcado** / Fernando Sabino – 98ª edição – Rio de Janeiro: Record, 2017.

SIMMEL, Georg. “**El secreto y la sociedad secreta**”. In: Sociologia 1 Estudios sobre las formas de socialización. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

SOUZA, Jefferson Cleiton. **A Estética da Recepção: o leitor na economia da obra e da história.** Criação e Crítica. São Paulo, n. 9, São Paulo: Ática, 2009.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: COSTA LIMA, L. **A literatura e o leitor; textos da estética da recepção.** 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 119-171. volume I. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

SANTOS, Tatiana Longo dos. **Três Ottos por Otto Lara Resende/Tatiana Longo dos Santos** (organizadora). – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira** / Regina Zilberman. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil** / Regina Zilberman – Objetiva, 2011.

VALENTIN, Leandro Henrique Aparecido. **Da imprensa periódica aos livros: o boom do conto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970/** Leandro Henrique Aparecido Valentin. – São José do Rio Preto, 2020.