

A AMBIGUIDADE E O FANTÁSTICO EM O BEBÊ DE TARLATANA ROSA

AMBIGUITY AND THE FANTASTIC GENRE IN O BEBÊ DE TARLATANA ROSA [THE BABY IN PINK TARLATAN]

Anna Carolyna Ribeiro Cardoso*

RESUMO: *O bebê de tarlatana rosa* é um conto de 1910, escrito por João do Rio. A obra trata do encontro de Heitor de Alencar com uma pessoa fantasiada de bebê durante o Carnaval carioca. O embate é marcado pela ambiguidade, não só provocada pela festa carnavalesca, mas também pela atmosfera fantástica criada ao redor da figura do bebê. Não se sabe se o bebê é homem ou mulher, caveira de outro mundo ou pessoa deformada. O objetivo deste trabalho é analisar o conto de João do Rio, pontuando suas ambiguidades a fim de classificá-lo como pertencente à literatura fantástica brasileira. Para isso, embasa-se em *A introdução à literatura fantástica* de Tzevetan Todorov (2012), *A máscara da morte rubra* de Edgar Allan Poe (s.d.), conto que apresenta semelhanças à obra de João do Rio e *A cultura popular na idade média e no renascimento de François Rabelais* de Mikhail Bakhtin (1987), filiando-se às pesquisas da área de literatura fantástica e literatura comparada. As principais conclusões alcançadas são a presença da homossexualidade e da morte na construção da ambiguidade na obra de João do Rio; ambiguidade que gera o fantástico e aproxima o escritor brasileiro de Edgar Allan Poe.

PALAVRAS-CHAVE: ambiguidade; fantástico; João do Rio; *O bebê de tarlatana rosa*

ABSTRACT: *O bebê de tarlatana rosa [The baby in pink tarlatan]* is a Brazilian short story written in 1910 by João do Rio. It is a tale of Heitor de Alencar's meeting with a person in a baby costume during the Carnival in Rio de Janeiro. The encounter is marked by ambiguity, promoted not only by the party, but also by the fantastic atmosphere created around the baby figure. It is impossible to know if the baby is a man or a woman, a supernatural being or a deformed person. This essay's main goal is to analyze the short story and its ambiguities in order to classify it in the fantastic genre described by Tzevetan Todorov in *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (2012). It compares João do Rio's short story with *The mask of red death* by Edgar Allan Poe (s.d.) and bases its Carnival examination in Mikhail Bakhtin's *Rabelais and His World* (1987), inserting itself in the researches related to fantastic literature and comparative literature. Its main conclusions were the presence of homosexuality and death and how they build up ambiguity in the story, which creates the fantastic genre in João do Rio, similarly to what happens in Edgar Allan Poe.

KEYWORDS: ambiguity; fantastic genre; João do Rio; *O bebê de tarlatana rosa*

Introdução

João do Rio é o pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho

* Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Concluiu a graduação em Letras: Português no ano de 2015 e atualmente cursa Letras: Inglês na mesma universidade. Seu campo de estudos é a teoria do imaginário de Gilbert Durand, aplicada à Literatura.



Barreto, jornalista, cronista e teatrólogo brasileiro. Viveu no final do século XIX e início do século XX, no Rio de Janeiro, onde traduziu várias obras de Oscar Wilde e ficou conhecido por seu estilo dândi e polêmico. O escritor é representante da *belle époque* carioca e

transitava entre a cidade moderna que nascia a partir das reformas iniciadas em 1903 pelo prefeito Pereira Passos e a cidade marginalizada, social e geograficamente, pelas mesmas reformas, que queriam acabar com a imagem insalubre e insegura da então capital federal (CAZES, 2015, s. p.).

Um de seus contos mais famosos, publicado em 1910, se chama *O bebê de tarlatana rosa* e representa os dois lados da sociedade carioca citados: o sofisticado e embelezado, dos burgueses e aristocratas; e o baixo Rio, onde estão presentes a luxúria, o engano “e o lado da sombra produzido por essas transformações, as exclusões” (RODRIGUES *apud* CAZES, 2015, s. p.).

O conto trata de uma aventura de Heitor de Alencar, um ricaço, em um dos carnavais cariocas. Durante a orgia, nos bailes públicos do Recreio, Heitor se encontra com alguém fantasiado de bebê de tarlatana rosa e se entretém com essa pessoa. Ao beijá-la, Heitor sente o nariz de plástico do bebê, que faz parte da fantasia. No terceiro encontro dos dois, no fim do Carnaval, o moço tenta arrancar o nariz, mas arranca também a máscara do bebê e se depara com uma terrível caveira por baixo dela. Algum tempo depois, Heitor conta a história aos amigos em uma espécie de sarau em sua casa.

A ambiguidade e a dualidade são marcas do conto, favorecendo, junto ao tema, a criação de uma atmosfera fantástica. O objetivo deste artigo é indicar as marcas de ambiguidade e dualidade no texto de João do Rio e suas repercussões, a fim de classificá-lo como pertencente à literatura fantástica brasileira. Para isso, é realizada uma análise do Carnaval e seus principais símbolos, a máscara. Também são discutidas as relações que essa festa tem com os motivos fantásticos tradicionais do século XIX, conforme a *Introdução à literatura fantástica* de Tzvetan Todorov (2012). A leitura do texto se baseou em *A cultura popular na idade média e no renascimento de François Rabelais* de Mikhail Bakhtin (1987) e o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (2012). Tem cunho qualitativo e bibliográfico, afiliando-se à pesquisa do fantástico, estranho e maravilhoso como gêneros literários na literatura brasileira.

2 A teoria do fantástico



Tzevetan Todorov publicou *Introdução à literatura fantástica* em 1970. Ele não foi o primeiro teórico a discutir o fantástico, uma vez que cita textos canônicos sobre o tema como os de Roger Callois, Louis Vax e Pierre-Georges Castex. Ainda assim, segundo Ana Luísa Silva Camarini em *Literatura fantástica: caminhos teóricos*, “Todorov é, sem dúvida, o primeiro teórico do fantástico a abordar o estudo dessa modalidade literária em uma perspectiva de gênero e a tentar uma abordagem estruturalista de importância” (2014, p. 58).

Para Todorov, é importante considerar o fantástico como gênero porque, para ele, “É difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo a qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado” (2012, p. 11). O gênero garantiria, na perspectiva todoroviana, a relação de um determinado texto com as obras anteriores e posteriores a ele, que não se escreveu sozinho. O teórico propõe também a criação de regras para enquadrar diferentes tipos de obras dentro do gênero fantástico.

Em sua tentativa de definir o que realmente seria o fantástico, Todorov estabelece três condições para a que qualquer texto literário seja classificado nessa categoria:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (2012, p. 38-39).

A hesitação é a característica mais importante do fantástico. O teórico francês o considera um “gênero evanescente” (TODOROV, 2012, p. 48), visto que dura apenas por um momento de incerteza e dúvida. Isso ocorre quando as personagens e, conseqüentemente o leitor implícito, não sabem se o acontecimento por elas vivenciado tem origens sobrenaturais ou não. Escondida nas entranhas da verossimilhança, a presença de uma estátua ou relíquia, a suposta loucura de uma pessoa ou comportamentos estranhos e aberrações transformam a realidade cotidiana em mistério. Ao se desfazer a hesitação, que também pode ser informalmente chamada de “o não saber”, o fantástico também se desfaz em um dos gêneros



que lhe são vizinhos, o maravilhoso e o estranho.

O maravilhoso é, de forma geral, um mundo à parte, onde “os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam surpresas” (TODOROV, 2012, p. 60) e gênios, fadas, bruxas e duendes podem existir livremente, sem serem questionados. Seus principais exemplos são os sempre populares contos de fadas como *A Bela e a Fera* e também narrativas semelhantes à *As mil e uma noites*. Já o estranho não permite a existência do sobrenatural, nele, os acontecimentos “podem ser perfeitamente explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários” (TODOROV, 2012, p. 53). Um exemplo de estranho seria *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, ou *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, em que o doutor Jekyll se transforma em Mr. Hyde porque bebe um de seus experimentos químicos.

Todorov admite a existência do fantástico-estranho e do fantástico-maravilhoso, em que os dois gêneros vizinhos realmente criariam um híbrido. O fantástico-estranho tem características do fantástico, especialmente a hesitação, mas o acontecimento sobrenatural recebe explicações racionais ao fim da narrativa. O fantástico-maravilhoso também apresenta a hesitação, mas, ao final, aceita a existência do sobrenatural, sem questioná-la. Essa divisão é muitas vezes criticada por conta de seus critérios vagos, uma vez que, se o fantástico se desfaz no momento em que se encerra a hesitação, não haveria certamente fantástico de fato, conforme o próprio Todorov.

Quanto ao seu corpus, em *Introdução à literatura fantástica*, o linguista/literato discute também o discurso fantástico e a impossibilidade de tal discurso ser poético ou alegórico. Para Todorov, o fantástico requer a ficção, a construção de uma narrativa detalhada, com espaço e personagens, e a poesia não é ficção; não é sequer representativa. O fantástico também requer um modo de leitura literal, enquanto a alegoria exige, claramente, um modo figurado. Se a alegoria permite a uma coisa significar outra:

Primeiramente, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras: diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer (TODOROV, 2012, p. 71).

A interpretação alegórica destruiria a hesitação, uma vez que pode simplesmente negar ao acontecimento sua origem sobrenatural. A alegoria implica o conhecimento prévio de duas ou mais possibilidades de significado, o que não pode ser automaticamente concebido no

fantástico.

Em seu livro, Todorov também trata dos temas mais comuns do fantástico, os quais ele divide em “temas do eu” e “temas do tu”. Os temas do eu estão relacionados ao homem e à sua percepção de mundo. À loucura e à consciência, à noção de tempo e ao espaço. Os temas do tu relacionam-se ao desejo e à sexualidade do homem e à relação deste com o seu próximo. Essa relação nem sempre se concretiza de uma forma moralmente aceita pela sociedade, o que gera a aparição de criaturas sensuais como os vampiros nos contos fantásticos. A homossexualidade e o *sexe à trois*, vistos como temas polêmicos, também constituem os “temas do tu”. A homossexualidade no fantástico será discutida a seguir, pois está presente no conto de João do Rio.

3 A homossexualidade

Os “temas do tu” tratam da relação do homem com o desejo e com seu próximo. Essa relação se estabelece por meio da linguagem. Por isso, conforme Todorov, esses temas podem também ser chamados de “temas do discurso”. Afinal, é por meio do discurso que Heitor conta a história a seus amigos, é também por meio dele que Heitor convence o bebê a segui-lo pelas ruas na madrugada, onde finalmente o/a abandona ao descobrir seu lado mais grotesco.

O discurso construído por Heitor acerca do bebê é opaco, pois não se deixa ver por completo; não revela todos os pormenores do encontro entre ele e o bebê, além de se focar em seu ponto de vista. Heitor pode estar bêbado, imaginando um caso ou mentindo descaradamente. A opacidade do discurso é discutida por Mikhail Bakhtin em obras como *A estética da criação verbal* e *Questões de literatura e estética*. Segundo o teórico russo, o discurso não se cria do vácuo, mas é influenciado por todos os discursos anteriores e posteriores a ele. Heitor se dirige a um público que espera dele grandes aventuras relacionadas ao carnaval. O próprio Heitor se insere em uma tradição de personagens que contam suas histórias a um grupo de ouvintes dos quais os mais famosos são os do *Decamerão*, de Bocaccio. Assim, Heitor e seu discurso não são neutros. Não se pode fiar no discurso do jovem, já que o leitor não tem acesso à versão de outro importante interlocutor, o bebê.

A caveira que Heitor, um aristocrata, encontra na rua em pleno Carnaval, não tem sexo ou gênero. Não se sabe se pertence a um homem ou a uma mulher e o mesmo se pode dizer do bebê. A palavra “bebê” é masculina e a palavra “mulher” é feminina. Heitor usa de ambas para descrever quem o acompanha, tornando sua linguagem incerta. Ao encontrar a pessoa



fantasiada pela primeira vez, diz: “eu senti que roçava em mim, **gordinho** e apetecível, um bebê de tarlatana rosa” (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 205, grifo meu). Mais tarde, também se referindo ao bebê: “Procurei dar-lhe um beijo. **Ela** recuou” (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 209, grifo meu).

A voz desse alguém é ora estridente, ora rouca e um dos ouvintes, Anatólio, sugere “Talvez fosse um homem...” (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 206), uma vez que, nessa época, era comum homens se fantasiarem de mulher durante o Carnaval carioca. A ambiguidade gera hesitação e dúvida quanto à possível homossexualidade de Heitor e do bebê. Afinal, debaixo de suas fantasias em plena festa, não haveria problema o casal cometer o que a sociedade da época considerava altamente inadequado: um homem desejar outro homem.

A homossexualidade, um tabu, e, justamente por isso, foi um dos temas preferidos do fantástico, pois, este “permite franquear certos limites inacessíveis” (TODOROV, 2012, p. 167). Como o fantástico trata dos limites entre o plausível e o imaginado, a homossexualidade foi abordada pelos autores nesses mesmos limites, sem ferir a moral. Afinal, não se pode afirmar o que é imaginado ou não quando se trata desse gênero literário. Se acusado, um escritor poderia afirmar: sua personagem está louca, sob efeito de bebida e drogas ou simplesmente dizer que não se sabe se o encontro homoerótico aconteceu, de fato ou não, no enredo. A homossexualidade e a depravação sexual, ambas favorecidas pela liberação de costumes promovida pelo Carnaval, se encaixam perfeitamente nos temas que Todorov denomina “os temas do tu”.

Nesses temas, “O desejo sexual exerce aqui sobre o herói um domínio excepcional” (TODOROV, 2012, p. 136), o que acontece com Heitor e o bebê. Além disso, “O desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo” (TODOROV, 2012, p. 136). Portanto, a caveira por trás da máscara de bebê pode ser, então, a representação do diabo, da libido. O demônio muitas vezes está ligado à mulher: ele é a mulher desejada, como no caso do *Manuscrito de Saragoça* e em *O diabo apaixonado*, dois textos fantásticos canônicos. Heitor crê que o bebê é uma mulher e se sente atraído por ela, apenas para encontrar a caveira, o demônio unissex por baixo da fantasia.

Quanto à homossexualidade *per se*, Todorov afirma:

Mais além deste amor intenso, mas “normal” por uma mulher, a literatura fantástica ilustra muitas transformações do desejo. A maior parte dentre elas não pertence verdadeiramente ao sobrenatural, mas antes a um ‘estranho’



social (TODOROV, 2012, p. 140).

Ou seja, junto ao incesto e ao “amor a dois”, ela faz parte desse conjunto pertencente ao “estranho social”, do proibido e inaceitável. O teórico francês adverte “que a literatura desta época joga muitas vezes (como notou André Parreaux em seu livro dedicado a Beckford) com uma ambiguidade quanto ao sexo da pessoa amada” (TODOROV, 2012, p. 140). É o que acontece com os termos escolhidos por João do Rio, para tratar da pessoa com quem Heitor está: ora é o bebê, ora é a mulher.

Além disso, o nariz que o bebê perde no final do conto, está relacionado ao falo e à sexualidade. Ele representa “funções instintivas e intuitivas altamente cambiantes” (TASCHEN, 2010, p. 362). O bebê poderia ser, então, um homem, incapaz de gozar por causa de homossexualidade ou uma pessoa deformada igualmente incapaz de gozar em dias normais, visto que só pode aparecer em dias de inversão da ordem social. Nessas ocasiões, ela se deixaria levar pelo prazer instintivo e libidinoso.

Os “temas do tu” também relacionam o desejo sexual à crueldade e à morte. O desejo de um aristocrata o leva até os locais mais vulgares do Carnaval carioca e o faz encontrar um bebê fantasiado, com quem deseja se deitar. A fantasia o atrapalha e ele deseja arrancá-la; ao fazê-lo, descobre uma caveira. A caveira é símbolo da morte e da decomposição do corpo humano, reforçando a ideia todoroviana de que, nesse caso, “o corpo desejável é comparado ao cadáver” (TODOROV, 2012, p. 145).

Ao descobrir a verdade, Heitor se afasta do bebê, enojado. A moça/caveira implora “– Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha. Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? Aproveito. Foste tu que quiseste...” (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 211). O rapaz não a ouve. Ele dá-lhe um safanão e a sacode, enfurecido. Em outras palavras, é cruel e a abandona na madrugada. Conforme França e Silva:

O bebê de tarlatana rosa, ao mesmo tempo que é agente do medo, com seu rosto cadavérico horrorizando Heitor, é também uma vítima, visto que, sofrendo de uma deformidade ou de consequências de uma doença como a sífilis, encontrava no disfarce a única forma de gozar os prazeres do Carnaval. E Heitor, por outro lado, também é vítima do horror da descoberta súbita, ao mesmo tempo em que se transforma em algoz da pobre menina deformada (FRANÇA; SILVA, 2012, p. 44).

Assim, desejo, morte e crueldade se enlaçam no conto de João do Rio, o que assemelha esse conto, nesse sentido, à *Máscara da morte rubra*, de Edgar Allan Poe,



publicado em 1842. O conto do autor americano trata da história de uma corte assolada por uma praga, chamada de morte rubra. Para se proteger da peste, o príncipe transfere a corte para uma abadia extremamente protegida, onde a morte rubra não poderia chegar.

Na abadia, os cortesãos e o príncipe vivem em clima de festa. As festividades se assemelham a um Carnaval. Há vinho, dança e “Que voluptuosa cena a daquela mascarada!” (POE, s.d., s. p.). O príncipe e seus convivas se divertem, esquecendo a peste lá fora, assim como Heitor se deixa levar pelos bailes cariocas, preocupado apenas em se divertir e acanalhar.

A abadia se divide em sete salões, de diferentes cores. No salão negro, existe um relógio lúgubre:

Seu pêndulo oscilava de um lado para o outro com um bater surdo, pesado, monótono; quando o ponteiro dos minutos completava o circuito do mostrador e o relógio ia dar as horas, de seus pulmões de bronze brotava um som claro, alto, grave e extremamente musical, mas em tom tão enfático e peculiar que, ao final de cada hora, os músicos da orquestra se viam obrigados a interromper momentaneamente a apresentação para escutar-lhe o som; com isso os dançarinos forçosamente tinham de parar as evoluções da valsa e, por um breve instante, todo o alegre grupo mostrava-se perturbado; enquanto ainda soavam os carrilhões do relógio, observava-se que os mais frívolos empalideciam e os mais velhos e serenos passavam a mão pela teste, como se estivessem num confuso devaneio ou meditação.
(POE, s. d., s. p.)

O relógio marca o tempo da corte, insistentemente. Os festejos são limitados e vão acabar em determinado momento, do mesmo modo que o Carnaval carioca tem apenas quatro dias de duração. Durante as festas, aparece um conviva inesperado: uma figura alta, vestida em roupas mortuárias, cuja máscara

escondia o rosto, procurava assemelhar-se de tal forma com a expressão enrijecida de um cadáver que até mesmo o exame mais atento teria dificuldade em descobrir o engano. Tudo isso poderia ter sido tolerado, e até aprovado, pelos loucos participantes da festa, se o mascarado não tivesse ousado encarnar o tipo da Morte Rubra. Seu vestuário estava borrifado de sangue, e sua alta testa, assim como o restante do rosto, salpicada com o horror rubro (POE, s.d, s.p).

O bebê de tarlatana rosa é bem menos assustador do que a Morte Rubra, mas ambos são responsáveis pelos acontecimentos supostamente sobrenaturais dos contos de João do Rio e Poe. Ambos também parecem surgir como mero acaso dos festejos e representam a morte. O bebê esconde a caveira, enquanto a Morte Rubra estampa em sua máscara a figura de um



cadáver. A Morte Rubra mata o príncipe e a corte, enquanto o bebê-caveira mata o desejo de Heitor por ele. Tanto Heitor quanto o príncipe entram em contato com aquilo que gostariam de evitar e esconder: a degradação e a doença. Mesmo pertencentes às classes mais altas da sociedade, eles não podem fugir da mortalidade.

O conto de Poe geralmente não é classificado como fantástico, uma vez que a hesitação quanto à verdadeira da natureza da Morte Rubra é mínima. O príncipe considera que o mascarado é um homem, mas ninguém consegue tocá-lo e ninguém quer fazê-lo. Além disso, o príncipe morre logo em seguida, ao perseguir a Morte Rubra. O leitor implícito e o leitor real do texto não têm dúvidas quanto à figura macabra: ela é a morte. O sobrenatural é aceito no conto.

A *máscara da morte rubra*, segundo a classificação de Todorov, seria, então, um exemplo de fantástico-maravilhoso. A atmosfera é fantástica e nebulosa, a hesitação é mínima e o sobrenatural é aceito sem questionamentos. Outra leitura plausível é a de que o conto de Poe seria uma alegoria para a impossibilidade de se fugir da morte e da mortalidade. O mesmo poderia ser aplicado ao bebê de tarlatana rosa, em que a feiura está presente mesmo nos momentos de festa e descontração. No entanto, essa alegoria não é a alegoria todoroviana, pois não está explícita no texto e não é um recurso estilístico. É o que João Adolfo Hansen em *A alegoria – construção e interpretação da metáfora* (2006) chama de alegoria dos teólogos, “é um modo de entender e decifrar” (p. 8) em oposição à alegoria dos poetas, o recurso obviamente expresso, segundo Todorov.

4 O Carnaval, as máscaras e o fantástico

O Carnaval é uma festa popular, cujas origens remetem às saturnálias e bacanais romanos. As saturnálias homenageavam a Saturno, o deus romano do tempo, a quem era consagrado o mês de dezembro, período do nascimento das sementes e prelúdio das colheitas. Durante as saturnálias, segundo René Martin (2005), a ordem social se invertia: os escravos davam ordem a seus amos e esses deviam servi-los, enquanto as celebrações eram marcadas pela leviandade e pelo desenfreamento tanto sexuais quanto alimentícios.

Já as bacanais eram festivais em honra a Baco, deus do vinho, em ocasião das vindimas e permitiam que os costumes romanos fossem, ainda que momentaneamente, relevados, provocando a orgia e a licenciosidade da festa e de seus convivas. Para Pierre Grimal (2010), as bacanais causaram diversos escândalos em Roma e eram marcadas não

apenas pelo grande consumo da bebida de Baco, mas também por danças, gritos e banquetes.

O Carnaval herdou das saturnálias e das bacanais a liberação dos costumes, a inversão da ordem social, assim como a orgia e o desregramento. O termo “carnaval” é, provavelmente, resultado da expressão latina “*carnis levale*”, que significa “retirar a carne”. O Carnaval corresponde ao período que sucede à Quaresma, no qual a Igreja Católica oficializou o desregramento dos antigos rituais pagãos a fim de, em seguida, purificá-los por meio do jejum e das orações.

Ainda que a Igreja tenha tentado oficializar o Carnaval, Mikhail Bakhtin afirma que “certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana” (1987, p. 6). Bakhtin insiste no fato de que essa festividade “era concebida como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)” (1987, p. 6) e abolia privilégios, regras e tabus, garantindo como seus aspectos principais a morte, a ressurreição e a alternância do tempo cósmico, histórico e biológico.

No Carnaval, “o indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes” (BAKHTIN, 1987, p. 9). Em *O bebê de tarlatana rosa*, o Carnaval carioca é a ocasião que define a aventura de Heitor. O narrador insiste em caracterizar as festividades pelos seus aspectos mais luxuosos e desregrados, feito as saturnálias e bacanais: “Não há quem não saia no Carnaval disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias” (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 204) e “tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranoicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível” (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 204).

Heitor cita, inclusive, outros festivais pagãos. Ele descreve suas saídas pela noite da seguinte maneira: “saio como na Fenícia saíam os navegadores para a procissão da Primavera, ou os alexandrinos para a noite de Afrodita” (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 204). Tanto a referência à primavera quanto à Afrodite, deusa grega do amor e da beleza, estão ligadas à fertilidade e, portanto, ao sexo e ao desregramento. O rapaz tem por desejo “acanalhar-se, enlamear-se bem” (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 205).

A personagem, ao viver sua aventura, está sob a influência de champanhe e lança-perfumes, o que gera a ambiguidade: teria Heitor realmente se encontrado com o bebê e retirado sua máscara para revelar uma horrível caveira ou teria delirado o acontecido? Além disso, era madrugada do último dia de Carnaval. A própria madrugada já é um período um

tanto ambíguo: é o final da noite e o começo da manhã. É uma espécie de entremeio. O cansaço do rapaz também não poderia ter influenciado ou alterado seus sentidos?

Para Todorov, como dito anteriormente neste artigo, "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural"(2012, p. 31) e "é um caso particular da categoria mais geral da 'visão ambígua'" (2012, p. 39), ou seja, nem a personagem do texto nem a função leitor têm certeza se o acontecimento presenciado no conto fantástico se trata de uma visão sobrenatural – encontro com demônios, espíritos, monstros, criaturas de outro mundo – ou não. No caso de Heitor, não se sabe se o bebê realmente é uma caveira de outro mundo ou se se trata apenas de uma pessoa desfigurada. Todorov afirma que o fantástico toma o tempo dessa incerteza e:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2012, p. 30).

A ordem social já está invertida na história à medida que Heitor a relata, visto que é Carnaval e, como ele mesmo diz, tudo é possível, até mesmo o encontro com o metafísico. Conforme as palavras de Bakhtin, homens e mulheres de todos os tipos e origens se misturam nas ruas e divertimentos da noite carioca, o que não aconteceria em outra época do ano, suspendendo ou distorcendo a realidade oficial do conto. O insólito criado pelo Carnaval no universo textual de João do Rio permite a criação de uma atmosfera de vacilação e incerteza, típica da literatura fantástica. O insólito também é favorecido pela presença de máscaras nos bailes frequentados por Heitor. Ao começar a história, o moço avisa: "Oh! Uma história de máscaras! Quem não a tem na sua vida?" (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 203).

As máscaras geram insegurança e dúvida, porque são mera aparência dos seres que representam. Também estão ligadas a rituais iniciáticos e funerários, pois controlam o universo invisível, ou na nomenclatura todoroviana, sobrenatural. Segundo Chevalier e Gheerbrant, as máscaras carnavalescas, em especial, são "onde o aspecto inferior, satânico, se manifesta exclusivamente em vista de sua expulsão; são liberadoras" (2012, p. 695). Por baixo da máscara de bebê vestido de rosa, representante da inocência e da nova vida, está a caveira, símbolo da morte. A aparência do bebê esconde o futuro de todos os seres humanos: o da degradação. O bebê adquire, então, um aspecto demoníaco e enganador.

Heitor se sente incomodado pela máscara e quer retirá-la, buscando, talvez, uma relação verdadeiramente humana, como sugere Bakhtin (1987). O bebê se recusa a fazê-lo, mas ele insiste e termina por arrancar-lhe o nariz. A caveira por trás da máscara de bebê é assim descrita:

presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinante – uma caveira com carne” (RIO *apud* ESTEVES, 2010, p. 211).

É simbólico o fato de Heitor finalmente revelar a caveira no último dia de Carnaval, às três da manhã. Primeiro, porque ele se encontra com o bebê três vezes. O número três tem vários significados. Um deles, que pode ser aplicado ao conto de João do Rio, segundo Chevalier e Gheerbrant, é o de que “o três marca o limite entre o favorável e o desfavorável” (2012, p. 1018). O favorável, para Heitor, era o Carnaval e seus festejos carnais. O desfavorável, o encontro com a caveira de outro mundo ou com a pessoa desfigurada. O três também marca a descrição de atos ritualísticos. No caso de *O bebê de tarlatana rosa*, esse ritual poderia ser o encontro com seres de outro mundo ou o próprio Carnaval, originado em rituais pagãos. Assim, o três está ligado à realização de atos mágicos e psíquicos. Para os psicanalistas, o três é um número sexual e, no conto, Heitor se interessa basicamente por esse aspecto do bebê e da festa a sua volta.

A personagem descobre a verdadeira identidade do bebê às três da manhã. Esse é um horário conhecido, no ocultismo, como “hora morta”, momento em que os demônios estariam mais fortes e os portais do mundo invisível estariam abertos, permitindo que essas criaturas e espíritos caminhassem sobre a terra. A caveira poderia ser, então, um desses demônios, atormentando a memória de Heitor a ponto de fazê-lo contar a história aos seus convidados.

Considerações Finais

O Carnaval é um dos festejos mais populares no Rio de Janeiro. É um tempo de descontração, brincadeiras, marcado pela permissividade e pela alteração ou suspensão das normas sociais. É o momento das máscaras, da dança e do desregramento, herdados das saturnálias e bacanais romanas. O Carnaval é também, segundo Bakhtin (1987), uma fuga da vida cotidiana, alheia ao universo da religião.

É durante o Carnaval que Heitor encontra o bebê de tarlatana rosa e se envolve com essa figura ambígua. Caveira e carne, homem e mulher, bebê e adulto, espírito sobrenatural ou

pessoa desfigurada, belo e, depois, feio, o bebê de tarlatana rosa encarna as contradições carnavalescas e causa a hesitação na função leitor do texto. Por conseguinte, gera a hesitação no leitor real, que se questiona: o que Heitor presenciou era fruto de suas bebedeiras no Carnaval ou não? Era um evento sobrenatural ou não?

A ambiguidade do bebê não é desfeita ao longo do texto, mantendo leitor implícito e leitor real na expectativa de uma revelação. A despedida de Heitor e do bebê é abrupta e Heitor descarta a história indo tocar piano, como se a experiência vivida nada influenciasse. Quem garante que Heitor, enquanto narrador de suas aventuras, não inventou o bebê de tarlatana rosa para entreter os amigos?

Não há resposta para essas perguntas, o que garante a existência do fantástico no conto. Fantástico que depende não apenas da hesitação do leitor, mas também dos temas abordados por João do Rio. O desejo carnal, a homossexualidade, a loucura e o desvario são postos em questão em *O bebê de tarlatana rosa*, assim como a morte, a degradação e a feiura, muitos deles tabus que Todorov (2012) considera típicos do fantástico, gênero evanescente.

Outra possibilidade de leitura é o fato de que o conto de João do Rio, à maneira de *A máscara da morte rubra* de Poe, pode ser considerado uma alegoria da morte e da degradação. Alegoria vinda da interpretação do texto, não recurso estilístico, o que enriquece a obra analisada e convive com o suposto sobrenatural do fantástico todoroviano, sem destruí-lo.

Referências

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- CAMARINI, A. L. S. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAZES, L. Cronista da alma carioca, João do Rio tem três livros clássicos reeditados pela primeira vez. *O globo*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/cronista-da-alma-carioca-joao-do-rio-tem-tres-livros-classicos-reeditados-pela-primeira-vez-15457809>> Acesso em 26 dez. 2015.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- FRANÇA, J.; SILVA, P. P. S. da. O mal e a cidade: o “medo urbano” em *Dentro da Noite*, de João do Rio. *E-escrita*, Nilópolis, v.3, Número 3, Set. -Dez. 2012. p. 32-45.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- MARTIN, R. *Diccionario espasa de mitología griega y romana*. Madri: Espasa Calpe, 2005.
- POE, E. A máscara da morte rubra. Disponível em: <http://www.projeto.camisetafeitadepet.com.br/imagens/banco_imagem_livros/299_livro_site.pdf> Acesso em 12 mai. 2017.

RIO, J. O bebê de tarlatana rosa. In: ESTEVES, L. de O. *Contos macabros: 13 histórias sinistras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010. p. 203-212.
TASCHEN. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. China: TASCHEN, 2010.
TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Recebido em: 12/05/2017

Aceito em: 18/11/2017