

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### ECOS DA PULP ERA NO BRASIL: O GÓTICO E O DECADENTISMO EM GASTÃO CRULS

Júlio França (UERJ)  
julfranca@gmail.com

RESUMO: Nos Estados Unidos do início do século XX, o período marcado por uma intensa produção e consumo de revistas de ficção de baixo custo ficou conhecido como *Pulp Era*. Ainda que não seja possível afirmar ter havido uma *Pulp Era* brasileira, ao menos não nos moldes da norte-americana, alguns escritores flertaram com os temas e os enredos característicos do gênero. Entre eles, destaca-se o carioca Gastão Cruls, autor de contos e romances que revelam traços das *pulp magazines* e da tradição gótico-decadentista.

PALAVRAS-CHAVE: *pulp fiction*; gótico; decadentismo; Gastão Cruls

Years in dusty book-shops tells one, as nothing else can,  
that all art dies eventually and that it is indeed  
no less mortal than the ephemera that surrounds it  
and no less vulnerable to being passed over  
in silence by the casual browser.  
Clive Bloom (1996: 6)

#### 1. INTRODUÇÃO

A primeira metade do século XX, nos Estados Unidos, foi marcada por uma intensa produção e consumo de revistas de ficção de baixo custo – e de baixo valor estético, para os padrões da crítica literária da época, obcecada pelos predicados artísticos da então chamada “alta literatura”.

O epítome do gênero, cunhado pelo editor Frank Andrew Munsey, proclama: “the story is more important than the paper it is printed on” (Haining 2000: 12). Se é

fato que as chamadas *pulp magazines* eram repletas de narrativas pouco sofisticadas, violentas, sexistas e apelativas, também é verdade que foram a porta de entrada para escritores cujo talento os estudos literários passariam a reconhecer ao longo dos anos. Edgar Rice Burroughs, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, H. P. Lovecraft, Robert E. Howard, Isaac Asimov e Ray Bradbury, entre outros, iniciaram suas carreiras literárias nessas revistas que lhes permitiram escrever uma literatura que pouco espaço tinha nos livros da época.

Ainda que não seja possível afirmar ter havido uma *Pulp Era* brasileira, ao menos não nos mesmos moldes da norte-americana, alguns escritores canônicos, como Érico Veríssimo, Nelson Rodrigues e Guimarães Rosa, e outros esquecidos ou desconhecidos, como Humberto de Campos, Adelpho Monjardim e Amândio Sobral, flertaram com os temas e os enredos característicos das revistas *pulp*. Para demonstrar nossa perspectiva de leitura, destacamos “GCPA”, conto do livro *Coivara* (1920), do carioca Gastão Cruls, autor de narrativas em que se pode perceber a confluência de traços da tradição gótico-decadentista e da literatura *pulp*.

## 2. POR QUE ESTUDAR LITERATURA POPULAR?

Em termos literais, qualquer obra ficcional lida por um grande número de pessoas pode ser considerada como “literatura popular”. Ao longo do século XX, contudo, tal definição foi solicitando mais refinamento, à medida que as relações entre a ficção popular e a indústria do entretenimento foram se tornando mais explícitas e intrincadas. Se deixarmos de lado, porém, a inversão de procedimentos críticos que antecede o juízo de valor à análise e à descrição das obras, estudar narrativas populares pode revelar muito sobre as sociedades que as escrevem e as leem. Afinal, alguns gêneros são populares exatamente porque são capazes de articular respostas para tensões culturais vigentes (McCracken 1998: 30).

A literatura popular pode ser encarada, de maneira pessimista, como uma força negativa, que cria produtos culturais padronizados e elimina qualquer vestígio de iniciativa e criatividade em seus consumidores, ou, de modo mais cauteloso, como um fenômeno contraditório, aberto a intervenções e disponível a um engajamento crítico por parte de sua audiência. Em outras palavras: “popular” pode ser entendido como a “autêntica voz do povo” ou “sua ignorância, vulgaridade e suscetibilidade a manipulações” (McCracken 1998: 19-20).

O complexo fenômeno dos *fast-sellers*, que vendem muito, durante pouco tempo, dos *steady-sellers*, que vendem continuamente durante muito tempo, dos *best-sellers*, que combinam um pouco de ambos, e dos *best-selling genres*, os gêneros que vendem muito (McCracken 1998: 19-22), aflorou em fins do XIX, concomitante à produção de livros mais baratos e destinados a um público mais amplo e diversificado. As raízes da ficção popular, contudo, podem ser rastreadas desde os mitos e as lendas, passando pelos contos de fadas modernos. Possuem em comum o fato de serem histórias derivativas, recriações de bem conhecidas fórmulas, mas que se caracterizam

por conhecer muito bem as aspirações e os preconceitos de seu público alvo (McCracken 1998: 11).

Das narrativas folclóricas aos *best-sellers* contemporâneos, dos contos de fadas à literatura *pulp*, a ficção popular fornece estruturas de sentidos que possibilitam, aos leitores, uma melhor compreensão de suas próprias vidas. Se, tanto na vida quanto na “alta literatura”, a incômoda e recorrente questão “quem sou” nunca é satisfatoriamente respondida, a ficção popular tem a capacidade de nos prover uma resposta funcional a ela, ainda que provisória, aliviando-nos, dessa maneira, do horror da dúvida existencial.

Referindo-se à antinomia barthesiana de *O prazer do texto*, McCracken (1998: 154-5) comenta que a ficção popular é comumente vista como um tipo de texto de *plaisir*, em que o prazer da leitura emerge de sua estrutura convencional e de uma consequente prática confortável de leitura, nunca como um texto de *jouissance*, que quebra com a identidade do leitor, gerando uma sensação de desconforto. A narrativa *pulp*, obviamente, está intimamente relacionada ao primeiro caso. Lê-se por entretenimento, não linha por linha, parágrafo à parágrafo. Ainda assim, a ficção popular tem potencial para provocar um desconforto similar ao do texto que produz estranhamento: basta pensarmos, por exemplo, no deleite proveniente das narrativas que produzem, como efeito estético, o medo e emoções correlatas.

### 3. DA ERA DE OURO AO DECLÍNIO DA PULP

Na era de ouro da *Pulp Fiction*, entre os anos 20 e 40 do século XX, centenas de revistas foram publicadas nos Estados Unidos. Em comum, possuíam as capas com ilustrações e cores chamativas, o papel de baixa qualidade, o convidativo preço entre cinco e vinte e cinco centavos de dólar – muito mais barato do que as demais revistas da época – e as narrativas ficcionais que exploravam mais o lado sensitivo do que o cognitivo dos leitores.

Do ponto de vista político, econômico e social, o entreguerras foi bastante conturbado nos Estados Unidos. A Grande Depressão, as taxas altíssimas de desemprego, a proibição do consumo de bebidas alcólicas e a escalada do crime organizado emolduram uma época de tensões: por um lado, as saias encurtavam e o *jazz*, emergindo da cultura popular e das comunidades negras, ganhava cada vez mais espaço; por outro, o puritanismo, alarmado com o que entendiam ser uma degradação de costumes, *a return to the jungle*, reagia – em 1926, a Sociedade para a Supressão do Vício consegue retirar de cartaz a peça *Sex* e condenar Mae West à prisão por corrupção da juventude.

Esse foi o cenário em que Frank Andrew Munsey, um operador de telégrafos do Maine que decidiu ser editor em Nova Iorque, vislumbrou a possibilidade de uma pequena revolução editorial. Utilizando como matéria-prima um papel feito de polpa [*pulp*] de celulose, uma parte menos nobre e mais barata da madeira, e as novas

tecnologias de impressão, que disponibilizavam máquinas com maior velocidade de impressão, ele consegue massificar e baratear a produção de revistas que passaram a custar menos da metade do preço das concorrentes.

O sucesso da empreitada de Munsey atraiu novos editores, e o mercado editorial norte-americano foi inundado por *pulp magazines*. Peter Haining (2000) agrupou essas revistas em seis categorias temáticas: as *Hot Pulps*, precursoras das atuais revistas masculinas, com uma beldade em trajes sumários desenhada na capa e narrativas eróticas em seu interior; as *Crime Pulps*, especializadas em histórias policiais e detetivescas; as *Spicy Pulps*, que misturavam histórias de aventura com doses de violência e erotismo; as *Fantasy Pulps*, com suas narrativas que abrangiam o amplo escopo da fantasia, do horror e do mistério; as *Shudder Pulps*, que, na tradição do teatro do medo e do terror francês, o Grand Guignol, trazia contos com vilões sádicos, tortura, violência e brutalidade explícitas; e as *Sci-Fi Pulps*, dedicadas ao público apreciador das narrativas de ficção científica.

O fim da era das *pulp magazines* pode ser descrito como uma combinação entre a saturação do mercado, inundado por centenas de títulos similares, o aumento dos preços das revistas, por conta dos esforços de guerra e a consequente elevação dos custos do papel e do metal (utilizado para os grampos que prendiam as páginas), e o aparecimento da televisão, que substituiu a leitura como opção barata de entretenimento.

#### 4. HOUVE UMA PULP ERA NO BRASIL?

Se buscarmos na cena literária brasileira algo idêntico a *Pulp Era*, a resposta ao título deste tópico precisará ser, indubitavelmente, negativa. Todavia, se pensarmos menos em função de uma equivalência plena e mais no sentido de estabelecer semelhanças e particularidades em relação ao fenômeno norte-americano, poderemos descortinar um caminho alternativo de leitura de algumas obras brasileiras do início do século XX. De modo sintético, pode-se elencar quatro possibilidades de investigação dos ecos da *Pulp Era* no Brasil: (i) as revistas *pulp* brasileiras, propriamente ditas; (ii) a tradição editorial brasileira das revistas ilustradas; (iii) os romances “de sensação”; e (iv) os autores de livros que flertaram, conscientemente ou não, com o gênero.

A primeira e mais óbvia linha de pesquisa sugere investigar as revistas *pulp* brasileiras, que ganhariam força somente a partir de meados dos anos 50. As poucas que nasceram na década de 30 – como a *Detective* (1936-1963), a *Contos Magazine* (1937-1945) e a *X-9* (1941-1962) – consistiram basicamente de traduções e adaptações livres de material de revistas estrangeiras (Causo 2003: 233-238), muito embora esse farto material ainda se ressinta da falta de um trabalho de pesquisa que possa melhor descrevê-lo e analisá-lo.

Uma segunda possibilidade investigativa aponta para as revistas ilustradas. Desde o século XIX, revistas como a *Semana Illustrada* (1865) e *Ilustração do Brasil* (1876) dedicavam seções à ficção. Tais publicações, porém, eram luxuosas e caras, não correspondendo ao alcance de público das *pulp magazines*. Foi somente a partir da década de 30 que revistas mais baratas começaram a ser produzidas, sendo possível encontrar nelas textos de então jovens escritores como Érico Veríssimo e Nelson Rodrigues. Recentemente, quatro contos escritos por Guimarães Rosa para a revista *O Cruzeiro*, foram editados no livro *Antes das Primeiras Estórias* (2011). As narrativas revelam temáticas bastante próximas às da *pulp fiction*, como o enredo sombrio de “O mistério de Highmore Hall”, a fantasia de “Makiné” ou a trama aventuresca de “Caçadores de camurça”.

O terceiro método investigativo aqui proposto é o de comparar as narrativas das *pulp magazines* com os “romances de sensação”, que inundavam o mercado editorial brasileiro no final do século XIX e no início do século XX. Essas obras, como já demonstrou Alessandra El Far em seu importante *Páginas de sensação*, eram programaticamente publicadas para atender ao “gosto do povo”:

Nas últimas duas décadas do século XIX, inúmeros livros foram publicados com a finalidade de atingir uma parcela ainda pouco explorada pelo mercado editorial: “o povo”. Com o tempo, as belas encadernações vindas da Europa e os textos assinados por intelectuais de rara erudição, tão apreciados pelas elites ilustradas brasileiras, foram cedendo espaço, nas prateleiras das livrarias, às brochuras baratas, que carregavam consigo tramas mirabolantes, narrativas audaciosas, de tirar o fôlego. “Nós, editores”, dizia o literato Adolfo Caminha, reproduzindo a frase que todo escritor de talento escutava ao tentar publicar sua obra, “preferimos ao estilo, à arte um bom enredo, uma história de sangue cheia de mistérios, comovente, arrebatadora! É disso que o povo gosta, e nós, a respeito de gosto literário, só conhecemos o povo.” (El Far 2004: 11)

A produção de “obras ao gosto do povo” não visava alcançar as camadas de baixa renda. As obras populares

não eram aquelas direcionadas a um público específico, e sim as que recebiam um tratamento editorial interessado em baixar seu custo de produção e dinamizar seu consumo. Diante de um anúncio intitulado “livros para o povo” as pessoas sabiam tratar-se de volumes baratos, de leitura fácil e, em muitos casos, ilustrados com várias estampas. (El Far 2004: 12)

Seja por suas condições de produção e de recepção, seja pelos temas, pelos enredos ou pela linguagem literária empregada, as obras que faziam jus ao rótulo de ro-



mances de sensação guardam significativas semelhanças com as narrativas das *pulp magazines*:

Na vida real, toda situação inesperada, assustadora, impetuosa, capaz de causar arrepios e surpresa recebia tal conotação [*de sensação*]. Na literatura, essa expressão servia para avisar o leitor do que estava por vir: dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilante e acontecimentos imprevisíveis. (El Far 2004: 14)

Por fim, uma quarta possibilidade de material para um estudo comparativo repousa em livros e autores que, de modo consciente ou não, flertaram com a *pulp fiction*. Os nomes são muitos e diversificados, tanto de autores consagrados à época, como Menotti Del Picchia (*A República 3000*, de 1930, depois renomeado como *A filha do Inca*, em 1949), Gastão Cruls (*A Amazônia misteriosa*, de 1925) e Humberto de Campos (*O monstro e outros contos*, de 1932), quanto de autores de pouco reconhecimento, como Amândio Sobral (*Contos exóticos*, 1934) ou Adelpho Monjardim (*A torre do silêncio*, 1944).

Nos anos 20, a editora Monteiro Lobato & Cia., depois chamada Companhia Editora Nacional, foi responsável pelo lançamento de alguns desses livros repletos de, nos termos de um resenhista da época, “cousas abracadabrantes” (*América Brasileira* 1922: 30), como *Os condenados; contos atrozes* (1922), de Gabriel Marques, e *Casa do Pavor* (1922), de M. Deabreu. Ao contrário do que se possa supor, esses livros tinham divulgação, circulação e alguma recepção crítica, como revela a resenha assinada por Mario de Andrade na prestigiosa *Klaxon*, da qual transcrevemos um pequeno trecho:

Curioso escritor que surge. Fantasia estranha. Imaginativa riquíssima. O sr. Deabreu continua a poética alemtumulista do sec. XIX. Choca um pouco nesta época de noções exatas. Isso não impede que o autor tenha muito talento. “Sombra de Minha Mãe” é de grande poder sugestivo. Horroriza. Os 3 círios do *Triângulo da Morte* é um trabalho magnífico. (*Klaxon* 1922: 13)

A resenha está longe de ser elogiosa, mas Mario de Andrade nunca teve simpatia pela literatura de matizes góticas, postura visível em sua crítica à *Fronteira*, romance de estreia de Cornélio Penna, em que censurava no escritor mineiro os “truques fáceis, que atingem mesmo, às vezes, o irritante dos romances de fantasmas” (Andrade 1958: 175). Mais importante, porém, do que ser ou não lisonjeira a apreciação do crítico é a constatação de que livros como o de Deabreu eram lidos e chegaram a receber atenção da mais importante revista do modernismo brasileiro.

Entre os diversos livros que podem ser lidos de modo comparativo com a tradição da *pulp fiction* está *Coivara* (1920), do carioca Gastão Cruls. Nele podemos encontrar contos afins ao gênero, como “Noturno no. 13”, uma história de fantasmas, “Noites brancas”, com elementos góticos e sugestão vampiresca, e “GCPA”, ao qual dedicamos a última seção deste ensaio.

## 5. “GCPA”: O GÓTICO, O DECADENTISMO E O PULP EM GASTÃO CRULS

O enredo de “GCPA” é bastante simples. O enfermeiro Silvino, ao cair doente, é internado no próprio hospital onde trabalhava. Torna-se então objeto de estudo do Professor Rodrigues, chefe dos médicos residentes, e passa a ser “vítima” da frieza e impessoalidade do tratamento dos médicos. Quando descobre ser portador de uma doença rara e incurável, Silvino decide fugir do hospital e livrar seu corpo do martírio da autópsia.

O elemento central da trama é o que poderíamos chamar de “descrença na ciência”, um *topos* recorrente de um dos subgêneros da *pulp fiction*, as narrativas de horror. Uma das estruturas mais recorrentes do horror ficcional são os “overreacher plots” (Carroll 1990: 118-125), os enredos do extrapolador, que se constroem em torno da tão moderna dúvida humana sobre os riscos inerentes ao conhecimento. O tema do cientista incapaz de lidar com as consequências éticas de suas experiências se faz presente em obras clássicas do gótico do início do XIX (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, de Mary Shelley), do final do XIX (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson) e da própria *pulp fiction* (*Herbert West - Reanimator*, de H. P. Lovecraft).

“GCPA” não possui a exata estrutura do enredo do extrapolador, mas é uma variante desse tipo de narrativa. Uma das epígrafes do conto – “Ciência sem consciência não passa de ruína da alma”, de Rabelais – anuncia que a crítica à desmedida dos homens de ciência será o eixo temático dominante do conto. O personagem Professor Rodrigues encarnará a *hybris* da medicina:

O mestre reservava para essas preleções os indivíduos portadores de moléstias raras ou mal definidas, sobre os quais lhe fosse fácil basofiar erudição, calcando diagnósticos rebuscados à sintomatologia falha e controversa. Hipóteses mirabolantes e ousadas desforravam-no das ignorâncias da ciência, eternamente emperrada ante os caprichos da natureza, sempre misteriosa... (31)<sup>1</sup>

Silvino, o protagonista, é examinado por Rodrigues, em presença dos estudantes. Seu mórbido estado de saúde é descrito, pelo narrador, com vagar e detalhamento, com a frieza precisa e enigmática dos termos técnicos, enquanto seu corpo é manipulado como o objeto de estudo que havia se tornado. O narrador ressalta a vaidade e a soberba da performance do médico “empavonado” (31), e como mal disfarçava “a grande satisfação que lhe traziam as dificuldades daquele caso, tão propício às suas exibições de preparo científico” (34):

E porque durante a elucidação do diagnóstico o instante lhe fosse favorável, o mestre, com gatimanhos alambicados, o braço constantemente erguido, a mão em concha rasgando o ar num gesto convulsivo e muito seu, passou a divagar

<sup>1</sup> Nota Bene: As citações de Cruls 1951 serão documentadas apenas com o número da(s) página(s).

pela patologia, embrechando as mais simples citações com arrevesados nomes de autores estrangeiros. (34-35)

Apesar da “linguagem obscura e inescrutável” do entusiasmado discurso de Rodrigues, o paciente, familiarizado com a terminologia médica, acompanha o diagnóstico, que descarta a sífilis e a tuberculose e conclui pelo sarcoma intratável. Para demonstrar seus argumentos, o Professor Rodrigues passa a exhibir, aos alunos, órgãos sarcomatosos guardados em formol:

quatro ou cinco frascos de vidro grosso conservavam mergulhados num líquido turvo e sanioso, órgãos e vísceras de outros doentes que por ali já haviam passado, deixando bocados de si em pábulo à ciência. Intrometendo o punho arremangado por um desses largos bocais, o professor expôs ao olhar perspícuo dos presentes, uma das peças mais curiosas da sua coleção. Era a mão de um desgraçado, que se finara por uma sarcomatose generalizada, e que tinha a sua palma esburgada até os ossos pelo mal roaz e proliferante. Cortada cerce pelo punho, a pobre mão parecia ainda reter, entre os dedos grossos e nodosos a se engrifarem ameaçadoramente, todo o exaspero e dor do último estorceção que a imobilizara. (35)

O narrador detalha a macabra exibição, buscando, através da repulsa, obter os efeitos de recepção do horror – um procedimento recorrente no gênero. Silvino, igualmente horrorizado com o anúncio ilustrado da degradação de seu corpo, mergulha em um “devaneio beatífico e doloroso”, em que se recorda melancolicamente de sua infância em uma fazenda de Minas Gerais. É interrompido, de súbito, pelo prognóstico de que sua moléstia seguiria uma marcha lenta, mas progressiva e incurável. O Professor Rodrigues, por fim, encerra sua jactante performance, chamando atenção para a exemplaridade e “beleza” do caso de Silvino, sendo aclamado pela “clangorosa salva de palmas [que] estrondeou nas arquibancadas” (37).

O suplício de Silvino, porém, está longe do fim. Ele passa a ser examinado pelos discípulos, “um magote de futuros mortícolas mais ciosos de ciência”:

Num torpor espásmico, já incapaz de reação, Silvino deixou que mais uma vez examinassem as suas misérias; e sob os dedos ágeis que percutiam e apalpavam o seu corpo, ele tinha o sangue regelado, numa prematura sensação de vermes que lhe mordicassem sequiosamente as carnes. (38)

A imagem, expressiva, é típica de narrativas de horror. Silvino experimenta as sensações da degradação de seu corpo, na analogia entre o “bando jovial” de futuros doutores e os vermes necrófagos da decomposição. A cena antecipa a *anagnorisis* que dá nome ao conto: consultando o prontuário, Silvino nota, “a lápis vermelho, em um dos cantos da papeleta, (...) a abreviatura sinistra, a almenara de morte: G. C. P. A.” (38).



*Guarde o cadáver para autópsia.* Silvino, versado nos jargões do mundo médico, reconhece o significado da sigla e, por conseguinte, o destino de seu corpo: ser “espos-tejado sobre a mesa de autópsias” (39). Cai-lhe o último véu de ilusão. Toda atenção recebida por ele até agora nada mais era do que o “zelo farisaico de mortícolas (...). Não fosse digna de estudo a sua moléstia e, certamente, num corvejar agoureiro, eles não se revezariam com tanta presteza junto do seu leito” (39).

Incapaz de fugir à morte, Silvino busca ao menos salvar seu corpo do martírio. De-senganado, decide fugir do hospital, tarefa nada fácil dado o seu debilitado estado de saúde. O plano, porém, não esmorecia, pois o doente era impelido por suas lembran-ças, já que lhe acudiam “à memória, com uma precisão terrificante de particularida-des, algumas das autópsias a que eles assistira e mesmo auxiliara” (40)

Silvino agora é tomado por remorso. Afinal, quando trabalhava na enfermaria, fora cúmplice daquelas “ignomínias. Era ele quem limpava e afiava o instrumental destinado às carnificinas, e os doentes escolhidos para tais cenas de barbaria ficavam sob a sua imediata fiscalização, de maneira que não fosse possível o extravio de seus cadáveres” (42). As recordações de Silvino permitem que, mais uma vez, o narrador explore a técnica da descrição de imagens repugnantes, a fim de horrorizar através da repulsa:

Para a retirada do sistema nervoso abriram-lhe o crânio ao meio, esnocaram vértebra por vértebra. Ao cabo de duas horas de porfiante tarefa, em que serras e escopros se sucediam, as mãos de dois internos, a medula surgiu numa tripa languinhenta e acinzentada, cheia de ramificações laterais, à semelhança de um miriápode de proporções desmesuradas. Durante todas essas manobras, o morto, deborcado sobre o mármore, tinha a cabeça a balouçar de um cepo, e a boca entreaberta deixava escorrer uma baba esverdongada e pestilencial.

(...)

Era um brightico. O seu corpo, anasarcado da cabeça aos pés, tinha uma cor cárdia e transparente. A medida que lhe abriam o ventre e a barrigada ia sendo avidamente examinada entre os dedos ágeis do operador, da pele grossa e infiltrada escorria uma serosidade visguenta, e postas de um sangue negro se agrumelavam sobre a mesa. (40-41)

A sequência final do conto narra a dolorosa fuga de Silvino, que consegue chegar até a praia e, de um quebra-mar, lançar-se às ondas. Contudo, nem o deprimente último desejo do enfermeiro se realiza, uma vez que:

três dias depois, já de calcanhares poídos, o ventre bojante e marbreado, as órbitas vazias, com a mesma indiferença com que o havia tragado, o mar devolveu-o à praia; e o futuro mortícola, feliz na inconsciência do seu crime, farejando a presa com volúpias de carnífice, lá foi desviscerá-lo sobre a mesa de autópsias, na ânsia de encontrar a absconsa lesão que lhe desse à tese o cunho de interesse e originalidade. (43)

Tanto em relação à sua temática – a do médico como extrapolador, das práticas científicas como monstruosas –, quanto no que toca à exploração das descrições detalhadas de práticas e objetos repugnantes, há muito pontos de contato entre “GCPA” e as narrativas *pulp* de horror. Um aspecto destoante, a princípio, seria o preciosismo vocabular de Cruls, incompatível com as narrativas diretas e de pouco artesanato textual de grande parte da ficção popular. É possível, porém, contestar essa suposta inadequação fazendo alusão a dois pormenores.

Em primeiro lugar, é razoável supor que, no cenário da ficção brasileira do início do século XX, dominado pelas narrativas alambicadas de escritores como Coelho Neto e pela prosa amaneirada dos decadentistas, o estilo de Cruls não fosse percebido como empolado. Como testemunha, um depoimento insuspeito, um trecho da apreciação crítica que Lima Barreto fez de *Coivara*, e, mais especificamente, de “GCPA”:

O Sr. Gastão Cruls é médico, mas, graças a Deus, não escreve no calão pedante dos seus colegas. Escreve como toda a gente, naturalmente procurando os efeitos artísticos da arte de escrever, mas escreve sem o Elucidário de Viterbo e o Blutteau, nas mãos, e – que concubinato! – sem ter diante dos olhos o redundante padre Vieira e o enfático Herculano. (1956: 87)

Em segundo lugar, não parece ser disparatado sugerir uma leitura comparativa entre Gastão Cruls e H. P. Lovecraft, autor cuja prosa era igualmente considerada amaneirada – e por isso desagradava muitos editores das *pulp magazines*. Não falo, obviamente, em termos de *influência*, mas de possibilidade de serem lidos em conjunto, e, quem sabe, de se iluminarem reciprocamente. Assim, talvez, possamos descobrir que os barroquismos de linguagem de ambos os autores – o preciosismo de Cruls, as catacreses de Lovecraft – funcionam como um recurso formal que reforça a visão de mundo por eles sustentada. Descrever o horror da degradação do corpo humano e da inumanidade das práticas científicas talvez solicite uma linguagem igualmente corrompida.

## OBRAS CITADAS

AMERICA BRASILEIRA (Rio de Janeiro) 8 (jul. 1922).

ANDRADE, Mario de. “Romances de um antiquário”. Cornelio Penna. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. 171-175.

BARRETO, Lima. “À Margem do *Coivara*, de Gastão Cruls” *Impressões de Leitura*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1956. 86-91.

BLOOM, Clive. *Cult Fiction; Popular Reading and Pulp Theory*. New York: St. Martin’s Press, 1998.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror or the paradoxes of heart*. Nova York, NY: Routledge, 1990.

CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil; 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CRULS, Gastão. G.C.P.A. *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. 31-43.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação; Literatura Popular e Pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KLAXON: *Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: 3 (jul. 1922).

HAINING, Peter. *The Classic Era of American Pulp Magazines*. Chicago: Chicago Review Press, 2000.

MACCRACKEN, Scott. *Pulp; reading popular fiction*. Manchester: Manchester University, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Antes da primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

#### THE PULP ERA ECOES IN BRAZIL: GOTHIC AND DECADENTISM IN GASTÃO CRULS

ABSTRACT: The early 20th century USA, the period of intense production and consumption of low cost fiction magazines, is known as the Pulp Era. Even though one cannot affirm there has been a Pulp Era in Brazil, at least not in the same terms as the American one, some Brazilian writers have flirted with the genre's characteristic features and themes. Amongst these writers, Gastão Cruls produced short stories and novels which reveal traces of the Gothic, the Decadent movement and the American pulp magazines.

KEYWORDS: pulp fiction; gothic; Decadent movement; Gastão Cruls

Recebido em 1 de dezembro de 2013; aprovado em 30 de dezembro de 2013.