

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**A VINGANÇA COMO PROCEDIMENTO NARRATIVO:  
Um estudo sobre a literatura de vingança do século XIX**

**Filipe Pereira Machado**

**Porto Alegre**

**Janeiro/2024**  
Filipe Pereira Machado

**A VINGANÇA COMO PROCEDIMENTO NARRATIVO:  
Um estudo sobre a literatura de vingança do século XIX**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de grau de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa.

Orientador(a): Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Porto Alegre  
Janeiro/2024

FILIPPE PEREIRA MACHADO

**A VINGANÇA COMO PROCEDIMENTO NARRATIVO:  
Um estudo sobre a literatura de vingança do século XIX**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de grau de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa.

Aprovado em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite - Orientador  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Rafael de Carvalho Matiello Brunhara  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Me. Hugo Lorenzetti Neto  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*"De generoso, confiante e despreocupado que eu era, tornei-me vingativo, dissimulado, cruel, ou melhor, impassível, como a surda e cega fatalidade. Lancei-me então no caminho que se abria à minha frente, transpus o espaço, acertei o alvo. Maldição àqueles a quem encontrei pelo caminho!"*

*Edmond Dantès*

## RESUMO

Este trabalho parte da hipótese de que narrativas que tematizam vingança constituem uma forma particular de objeto estético na literatura, isto é, de que há um certo modelo narrativo que corporifica-se a partir da temática de vingança. Nesse sentido, o objetivo do trabalho é mapear padrões e discrepâncias nas movimentações identificadas em objetos do tipo de modo a estabelecer um conjunto de categorias que figure o procedimento narrativo proposto. A verificação e a demonstração das categorias do modelo é feita a partir de destaques de trechos das obras selecionadas como parte do *corpus* da pesquisa, bem como constantes deslocamentos comparatistas entre essas obras. Todos os títulos integrantes do *corpus* provêm do século XIX, recorte feito principalmente a partir da leitura de Antonio Candido sobre a tradição literária desse período. Ao final, as coincidências encontradas parecem corroborar com as principais hipóteses levantadas inicialmente e indicar a necessidade de que, com mais fôlego e estofo, sejam aprofundados os debates acerca da noção de vingança como um particular procedimento narrativo, ou mesmo, um gênero.

**Palavras-chave:** Vingança; Literatura de Vingança; Procedimento Narrativo; Romantismo; Gênero.

## ABSTRACT

This work is based on the hypothesis that vengeance-themed narratives constitute a particular form of aesthetic object in literature, i.e. there is a certain narrative model that is embodied in the theme of vengeance. In this sense, the aim of this work is to map patterns and discrepancies in the movements identified in objects of this type in order to establish a set of categories that figure out the proposed narrative procedure. The verification and demonstration of the model's categories is done by highlighting excerpts from the literary works selected as part of the research *corpus*, as well as constant comparative shifts between such works. All the titles in the *corpus* come from the 19th century, a selection made mainly on the basis of Antonio Candido's reading of the literary tradition of that period. In the end, the coincidences found seem to corroborate the main hypotheses initially raised and indicate the need for more in-depth debates on the notion of vengeance as narrative procedure or even a genre.

**Key-words:** Vengeance; Revenge; Vengeance Literature; Narrative Procedure; Romanticism; Genre.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>                           | <b>8</b>  |
| <b>2 O PROCEDIMENTO NARRATIVO DE VINGANÇA .....</b> | <b>12</b> |
| 2.1 Pré-vingança .....                              | 13        |
| 2.1.1 Espírito de Vingança .....                    | 14        |
| 2.1.2 Ato Motivador .....                           | 20        |
| 2.1.3 Vontade de Vingança .....                     | 26        |
| 2.1.4 Plano de Vingança .....                       | 33        |
| 2.2 Vingança .....                                  | 40        |
| 2.2.1 Ato de Vingança .....                         | 40        |
| 2.2.2 Catarse .....                                 | 46        |
| 2.3 Pós Vingança .....                              | 51        |
| 2.3.1 Conclusão .....                               | 51        |
| 2.3.2 Consequência .....                            | 56        |
| <b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                 | <b>59</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                            | <b>63</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Lembro de ter uma relação muito especial com a contação de histórias. Lembro dos teatros de fantoches da minha mãe, dos livros de imagens comprados na Feira do Livro de Porto Alegre, dos livros que misturavam palavras e imagens e dos exemplares exclusivamente verbais; lembro muito bem das peças de teatro, sempre hipnotizantes, mas melhor ainda lembro do cinema — das fitas cassete, dos DVDs e principalmente das salas de cinema. Lembro com exatidão dos primeiros filmes que assisti e, melhor que isso, dos primeiros de que realmente gostei. Consigo, inclusive, precisar com facilidade os primeiros filmes que despertaram em mim um interesse de outra ordem, não o de fruir, mas também o de examinar.

O diretor cuja trilogia de filmes foi a principal responsável por tal sensibilização, e que contribuiu imensamente para o boom do cinema sul-coreano nos anos 2000, chama-se Park Chan-wook. Essa trilogia, mundialmente conhecida como “a trilogia da vingança”, é composta pela sequência dos filmes *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002), o meu favorito, *Oldboy* (2003) e *Lady Vengeance* (2005), respectivamente, em português, *Mr. Vingança*, *Oldboy* e *Lady Vingança*. Os três distanciam-se grandemente um do outro em termos de enredo, mas partilham de uma sólida parceria que dá nome ao grupo: todos narram vinganças. O meu fascínio foi imediato e grande o suficiente para motivar, anos depois, o presente trabalho de conclusão de curso. Não pretendo nem mesmo me aproximar de uma possível análise fílmica aqui e, por isso, encerro este carinhoso retrospecto.

Falaremos, portanto, de vingança, certo? Mas que vingança é essa? Bom, a este trabalho competirá a vingança tal qual o provável primeiro e mais óbvio sentido evocado pela palavra. Falo sobre o sentido aquele que remete a noções gerais de retribuição e retaliação; uma forma mais ou menos estável de busca por reparação. Mais cuidadosamente, pretendo me ater à vingança enquanto um procedimento narrativo — isto é, quando a revanche torna-se empreendimento e deixa de permear a ideia de rixa na literatura (essa distinção será vista mais adiante). Outras especificações ou recortes do conceito talvez sejam pouco úteis



daqui para frente; afinal, intenciono tratar da vingança principalmente a partir da amplitude do termo e da ideia. Destaco também que propor-se a estudar as configurações de uma forma narrativa em particular é comprometer-se ao mesmo tempo com as nuances e os transbordamentos de tal forma, bem como com suas potencialidades e limitações.

Naturalmente, tratando-se de um processo que leva um indivíduo presumidamente lesado a impor a um segundo, este por sua vez o responsável pelo ataque ou pela ofensa primária, algum tipo de punição ou castigo, a vingança estabelece relações bastante importantes com as ideias de justiça, dever, competição e individualismo, por exemplo. Com justiça, quando carrega, e frequentemente o faz, valor reparatório, válido ou não, por se tratar de um movimento de resposta a algo primordialmente fora da ordem, qualquer que seja. Com dever, quando está em proximidade com aquilo que é parte da constituição de papéis sociais, por poder falar sobre o nome que se tem, conquistas e derrotas, honra e ignomínia, identidade e alteridade. Com competição e individualismo, quando está, e quase sempre está, relacionada com a subjugação do outro e o triunfo e glorificação do eu; no mínimo, a elevação de status e/ou condição de si próprio em detrimento do outro; ainda que, é claro, como ato de desforra. Proponho, aqui, que nos debrucemos sobre a vingança por inteiro, suas teses e antíteses, mas não sem que antes nos voltemos ao, digamos, trajeto percorrido pela vingança até a modernidade, sendo a modernidade o período de escopo adotado no presente trabalho (o recorte será melhor explicado em seguida).

A vingança e o seu universo tem sido, há milhares de anos, parte de nossas narrativas e formas de enxergar o mundo. Há muito, suas implicações na vida e nas coisas são parte da história humana; falemos por exemplo de *O Conde de Monte Cristo*, publicado por Alexandre Dumas em 1844, ou de *Otelo* e *Hamlet*, obras de Shakespeare escritas na transição do século XVI para o XVII, ou, muito anterior a esses, falemos da *Bíblia Sagrada*, escrita há cerca de 4000 anos atrás. O tensionamento existente entre vingança e justiça, por exemplo, é pormenorizadamente pautado nos capítulos Salmos, Levítico, Romanos e outros. No livro, é sempre alocada, a vingança, em proximidade à ideia do sagrado, do divino — a vingança como Providência. Providência essa a quem, como mesmo declarou o Conde de Monte Cristo, compete “recompensar e punir” (DUMAS, 2016, p. 610), filha de Deus, a mesma que em Salmos 94:1-2 a este Deus pertence, o juiz da terra, o Deus da vingança, o Deus vingador.

Estão, portanto, justiça e vingança imbricadas em uma relação de semelhança ou de oposição no texto bíblico? Em Levítico 19:18, a instrução é: “Não se vingue nem guarde rancor contra alguém do seu povo, mas ame ao seu próximo como a você mesmo. Eu sou o senhor.” O trecho parece indicar que cabe ao Senhor, e a ele apenas, o exercício da

Providência. Com isso, sobre Deus recairia então o dever de vingar quando devido e de recompensar se necessário, e não ao homem; daí a oposição entre a vingança privada e a justiça divina. Em Romanos 12:19-21, há a confirmação: “Amados, nunca procurem vingar-se, mas deixem com Deus a ira, pois está escrito: ‘Minha é a vingança; eu retribuirei’”.

Dando seguimento à retomada, não há como propor que façamos tal movimento sobre as narrativas de vingança através do tempo sem falar de Shakespeare. A vingança em Shakespeare é outra, de imenso compromisso com o poder e a complexidade de suas personagens, já em vias de individualização. Harold Bloom (1994), ensaísta americano que se propôs a examinar a literatura do Ocidente em sua obra-prima, *O Cânone Ocidental*, não titubeia ao dizer que, em termos de “acuidade cognitiva, energia linguística e poder de invenção”, Dante (Alighieri) e Shakespeare são o centro do cânone. Principalmente Shakespeare e principalmente Hamlet, uma de suas mais marcantes personagens. A peça teatral, que grandemente se destaca em meio aos vários trabalhos fabulosos do escritor, é considerada uma das maiores obras literárias da história; ao lado, também, de *Otelo*, outro grandioso exemplo shakespeariano de vingança.

*Hamlet* narra a história de um filho, o príncipe Hamlet, e sua busca por vingança contra o tio, Cláudio, cujo crime fora o assassinato de seu próprio irmão, o rei Hamlet, pai do príncipe. A peça do dramaturgo inglês tematiza a vingança à medida em que ocorrem os desdobramentos não de um conflito entre um homem a serviço de sua justiça e um homem cuja vida parece significar o mesmo que um triunfo da injustiça, mas “antes, um triunfo momentâneo de um miserável sobre outro” (GHIRARDI, 2015, p. 89). *Otelo*, por sua vez, conta a história de um general mouro à disposição do reino de Veneza que é vítima da inveja e do ciúmes de Iago, antagonista que, sem escrúpulos, manipula e engendra a derrocada de seu alvo, bastante próximo do que vemos com Danglars e Dantès em *O Conde de Monte Cristo*. Isto é, nos tempos do mestre inglês, parece haver uma espécie de movimento em direção à exploração de narrativas de vinganças privadas, mas com repercussões públicas, onde o único verdadeiro triunfo resta ao individualismo completamente impregnado na atmosfera de cada texto.

Por volta do início do século XVIII, chegam ao ocidente as primeiras traduções da magnífica obra árabe *As Mil e Uma Noites*. Escrita entre os séculos XIII e XVI, Jarouche (2017a, p. 11) descreve a obra como “[...] um conjunto pouco mais ou menos fabuloso de fábulas fabulosamente arranjadas, isto é, um livro elaborado por centenas de mãos [...] que pode ser produção de todos e, por isso mesmo de ninguém, [...] tudo isso entremeado de uma

‘oralidade’ meio analfabeta, mas (ou por isso mesmo) muito sábia, que excita e deslumbra”. O livro narra a fúria de Šāhriyār, rei traído que declara vingança a todas as mulheres do reino. Na narrativa de contos, é destaque a história de Sherazade, uma contadora de histórias que usa a tradição oral para sobreviver à ira do sultão noite após noite. Novamente, a narração de uma vingança sobre o triunfo individual, próprio da esfera privada, porém direcionada de maneira desmedida e generalista. Nesse caso, perde-se de vista a leitura da vingança como método da Providência.

Seja pelas tragédias shakespearianas com Hamlet e Otelo, pelos contos sobre as noites árabes com Sherazade, ou mesmo pela epopeica obra de Dumas com a trajetória de Edmond Dantès, sobre a qual nos ateremos mais à frente, torna-se evidente uma crescente prevalência de vinganças como medidas a serem tomadas ou não pelo indivíduo. Os exemplos citados são algumas das mais relevantes cenas, momentos do longo caminho percorrido até a modernidade quando o assunto é vingança, isto é, não ilógico me parece presumidamente caracterizar tal período como um tempo de exaltação do eu em detrimento do outro em narrativas do tipo. Pois que busquemos agora verificar tal pressuposição.

Em tópico de modernidade, nos voltemos aos últimos anos do século XVIII e principalmente à primeira metade do século XIX, parte central do recorte desta pesquisa. Este foi um período absolutamente basilar para a ideia de modernidade, um período em que há o surgimento de:

palavras como “indústria”, “industrial”, “fábrica”, “classe média”, “classe trabalhadora”, “capitalismo” e “socialismo”. Ou ainda “aristocracia” e “ferrovia”, “liberal” e “conservador” como termos políticos, “nacionalidade”, “cientista” e “engenheiro”, “proletariado” e “crise” (econômica). “Utilitário” e “estatística”, “sociologia” e vários outros nomes das ciências modernas, “jornalismo” e “ideologia”, todas elas cunhagens ou adaptações deste período. Como também “greve” e “pauperismo”. (HOBBSAWM, 1991, n.p).

Além disso, a transição do final do século XVIII para o XIX foi responsável pela ampliação do mundo humano, mesmo com alguma lentidão no desenvolvimento do trabalho agrícola, as indústrias, o comércio e as práticas tecnológicas e intelectuais com suas bases nos tensionamentos da conjuntura do sistema capitalista da época fizeram expandir demografias e relações internacionais de exploração e negócios. Nas palavras de Hobsbawm novamente: o mundo tornava-se maior.

Podemos dizer que o século XIX dá espaço a novos antagonismos. Com as grandes transformações do mundo, o acirramento de classes torna-se mais intenso à medida em que tomam destaque os desdobramentos do liberalismo clássico de Adam Smith e a esperança de triunfo da classe média no sistema capitalista ao mesmo tempo em que se intensifica o

descontentamento social e o espírito revolucionário dos trabalhadores e dos pobres aliados aos potentes argumentos contrários ao sistema de David Ricardo e, posteriormente, de Karl Marx, por exemplo. Em dado momento de sua obra *A Era das Revoluções*, Hobsbawm descreve o liberalismo, já em seus primeiros resultados modernos no século XIX, como “uma combinação de ganância e individualismo legal” (HOBSBAWM, 1991, n.p), muito condizente com o que pressupomos a partir da retomada histórica das narrativas de vingança. Em meio a ideologias de progresso e de resistência, o século XIX, o mais revolucionário até agora, mergulha o mundo nas mais fervilhantes contradições, dentre elas, o homem e sua comunidade, o indivíduo e a sociedade — por isso, com suas bases em tal liberalismo oitocentista de um capitalismo em progressão, a lógica individualista se intensifica, assim tomando centralidade de inúmeras narrativas. Várias dessas narrativas, à sua maneira, condensam a dita lógica à medida em que tematizam a vingança, exatamente como as que veremos ao longo do presente trabalho.

## 2 O PROCEDIMENTO NARRATIVO DE VINGANÇA

Para que a verificação da hipótese em torno da qual se constrói esta investigação fosse possível, isto é, a de ocorrência de determinados padrões e, a partir desses, variações em narrativas com temática de vingança, foi necessário realizar um recorte visando à definição de um *corpus* para a pesquisa. Assim, foi delimitado que as obras a serem selecionadas para análise teriam de, além de tematizar a vingança, partir da produção literária registrada no século XIX. A escolha se deu com base em dois principais elementos: primeiro, a disposição e a acessibilidade de uma Literatura-Mundial de alguma abrangência geográfica dentro desse recorte e, segundo e principalmente, a proficuidade apresentada pelo Romantismo em suas várias narrativas do tipo, conforme indica Antonio Candido:

No Romantismo, porém, o elemento característico se confunde não raro com o desequilíbrio correspondente, graças a uma estética baseada no movimento, no deslocar incessante dos planos. Por isso, o desequilíbrio representa autenticamente o ideal romântico, que não teme a desmedida e se inclina, no limite, para a subversão do discurso. Daí a pertinência com que escritores de segunda ordem, como **Alexandre Dumas**, representam e encarnam aspectos essenciais da escola. De tais aspectos (e aqui voltamos ao fio da meada) a **vingança** é importantíssima. (CANDIDO, 1971, p. 15, grifos meus).

A partir dessa ideia de um “tipo” de narrativa que se corporifica por meio da temática de vingança e do recorte escolhido, o seguinte conjunto de obras literárias foi selecionado: *Frankenstein*, de Mary Shelley, livro de 1818; *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre

Dumas, de 1844, obra que toma importante centralidade nesse debate, mas que nessa pesquisa funcionará como plano de fundo para todas as análises; “O Barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe, conto de 1846; *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, de 1847; *O Crime do Padre Amaro* e *Senhora*, de Eça de Queirós e José de Alencar, ambos de 1875; “O Horla”, conto de Guy de Maupassant, de 1887 e *O Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, 1895.

Tendo sido definido o *corpus*, parti para uma leitura atenta de cada uma dessas obras. A tarefa central estava em analisar a forma como têm início, se desenrolam e são concluídos os procedimentos de vingança selecionados. Para isso, foi preciso verificar recursos, escolhas e movimentos narrativos das obras de maneira transversal, por meio de cruzamentos e justaposições em suas repetições, coincidências, divergências e oposições. De modo a evitar qualquer tipo de distanciamento entre a pesquisa e as estruturas narrativas em questão, as categorias para definição e organização do argumento foram definidas no decorrer do estudo, bem como repetidamente revisitadas ao longo de todo o processo de investigação.

Todas as obras mencionadas somadas a uma análise teórica de estudos literários anteriores resultaram em um conjunto de oito categorias, etapas da vingança, digamos assim. Desde o que há de mais embrionário em um procedimento de vingança até seus últimos desdobramentos, são estas as etapas propostas: Espírito de Vingança; Ato Motivador; Vontade de Vingança; Plano de Vingança; Ato de Vingança; Catarse; Conclusão da Vingança e, por último, Consequência. Ainda como um exercício de organização, faço uma categorização mais ampla das etapas apresentadas em três grandes momentos, por meio dos quais estão também ordenados os elementos deste capítulo: Pré-Vingança; Vingança e Pós-Vingança. Há de se destacar que nem todas as obras que apresentam determinada categoria serão discutidas em dada categoria, buscando privilegiar exemplos considerados mais proeminentes e evitar redundâncias e exageros.

## **2.1 Pré-vingança**

Refiro-me às etapas que antecedem o ato de vingança em si, isto é, os momentos apresentados antes do acontecimento narrativo mais nuclear do procedimento chamado “vingança”. Parece-me, portanto, importante que seja feita a devida diferenciação entre dois termos centrais nesta investigação: os que aqui chamarei de procedimento de vingança e ato de vingança. Com o termo “procedimento” me refiro ao processo narrativo de vingança como um todo, incluindo o que há de anterior, posterior, interno e externo ao ato principal, ao passo

que, com uso da palavra “ato”, pretendo fazer referência ao ponto mais ou menos preciso no qual cada narrativa efetivamente figura a realização da vingança enquanto atividade; a particular ação núcleo do procedimento. Sendo assim, há de se entender o conjunto de categorias da etapa “pré-vingança” como anteriores ao ato de vingança em si, porém internas ao procedimento de vingança como um todo, é claro. Tais diferenciações certamente tornar-se-ão mais claras com o andar da carruagem.

Assim, antes que possamos nos debruçar sobre o ato de vingança e sua centralidade para este procedimento narrativo, partamos do início, das etapas responsáveis, por exemplo, pela preparação, pela acumulação e até pela justificativa do ato em si. As categorias organizadas como componentes desse primeiro grupo são: Espírito de Vingança, Ato Motivador, Vontade de Vingança e o Plano de Vingança; sendo essa como um todo a mais extensa parte do procedimento.

### **2.1.1 Espírito de Vingança**

Chamo de espírito de vingança o que compõe o universo narrativo antes mesmo talvez do que as próprias personagens, algo de cunho antropológico ou social que coloca a vingança como possível, provável e preferível caminho para a resolução de conflitos e disputas, bem como a própria origem destes conflitos e disputas. Em outros termos, o que aqui indico como “espiritual” é aquilo que entendo como parte da dinâmica social de determinada obra. Parecido com o que Otsuka mobiliza em sua sugestão de releitura de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida:

os personagens apresentam, de maneira sistemática, comportamentos fortemente marcados por traços mais ou menos assemelhados, como a maledicência, a zombaria, o achincalhe, a rivalidade e sobretudo a vingança; assim, os relacionamentos interpessoais que predominam no universo social das *Memórias* configuram uma estrutura peculiar, sendo governados por uma inclinação geral, comum aos personagens, a que se poderia chamar de espírito rixoso (OTSUKA, 2007, p. 112).

Isto é, está concentrado em tal fator tudo aquilo que orienta, descreve e/ou ilustra, em algum nível, o funcionamento social de determinado universo. Para além de uma figuração qualquer de uma esfera social, no entanto, o espírito de vingança corporifica-se na narrativa por meio de ilustrações de um universo essencialmente pautado por uma dinâmica individualista, ao mesmo tempo em que encontra na competitividade um de seus mais estáveis pilares. Bem como destacou Antonio Candido (1978) em sua crítica sobre *O Conde*

*de Monte Cristo*, há no individualismo qualidade única para a conduta burguesa, por isso sua importância e centralidade para o funcionamento da vingança.

Justamente por se tratar de algo tão abrangente e relativo à produção de uma imagem geral de conduta e de comportamento humano no universo narrativo, há nessa primeira etapa uma espécie de cuidado, de atenção para com o universo narrativo construído. Falo especificamente sobre a elaboração de um contexto, um fundo, uma fotografia do mundo em que se passa a história contada. Assim, encontramos no espírito de vingança de uma obra o prenúncio não do ato, mas do próprio procedimento de vingança em sua totalidade. Os indicativos, as expressões de motivação, inclusive possíveis “justificativas” para acontecimentos na trama podem muitas vezes compor tal etapa. Em suma, o que existe de primário no espírito de vingança é também o que faz do mundo narrativo elemento anterior às personagens e sua disputa, ou mesmo o universo narrativo preceder os atos de vingança da obra em si.

O espírito de vingança pode se manifestar na narrativa de diferentes formas, não limitando-se a pinturas gerais ou genéricas da sociedade burguesa. Em *Senhora*, de José de Alencar, por exemplo, o espírito surge essencialmente na caricatura de uma sociedade completamente financeirizada, enquanto em *O Crime do Padre Amaro* o mesmo aparece cunhado no punitivismo e na conduta moralista da Igreja. Ao mesmo tempo, em *O Morro dos Ventos Uivantes* e em *O Bom-Crioulo* o início dos procedimentos de vingança aparece muito mais pautado pelo comportamento de indivíduos, bem como a apresentação de suas formas de ver o mundo e de seu imaginário social; no primeiro, de uma forma bastante difusa e, no segundo, de forma mais pontual. Suas variações, entretanto, não fazem do espírito de vingança uma categoria qualquer ou simplesmente abrangente demais para mais definitivas categorizações. Diferentemente de outras das categorias ainda a serem discutidas aqui, o espírito de vingança não obedece um padrão da forma, mas outro — um padrão relativo às contribuições de tais recursos para a construção e figuração do universo pretendido, ou seu desempenho como sinal, anúncio do procedimento de vingança. Ou seja, o espírito de vingança não se trata de um conjunto amorfo de recursos de construção do universo narrativo, mas de uma forma de preparação e de organização da obra corporificada por recursos particulares, podendo estes, no contexto da narração, serem universais, sociais, comunitários, individuais ou singularmente espirituais em sua totalidade. Vejamos, portanto, alguns exemplos.

O romance *Senhora* de Alencar se aproxima grandemente do que proponho como uma narrativa quintessencialmente de vingança por contar, de forma clara e objetiva, com sete das

oito etapas anteriormente mencionadas (como veremos) como parte do modelo aqui examinado. É bastante claro o compromisso da obra em ilustrar uma realidade contundentemente financeirizada que exacerba e expõe os pilares da sociedade burguesa. Nesse sentido, os números, os preços, as negociações e as transações são recursos centrais para a criação das imagens propostas no livro, recursos esses que dão forma quase física à financeirização da vida como atmosfera e fundo da narrativa. Aurélia, a protagonista do romance, logo ao início, escancara sua forma de ver e interagir com o mundo conforme descreve sua prática de atribuição de valores numéricos aos homens que conhece, por exemplo. Além disso, tal visão financeirizada da realidade é martelada na obra por meio de uma aparentemente meticulosa escolha de palavras, bem como o próprio procedimento de vingança em questão (que ficará mais claro depois).

Vemos, ainda, o espírito de vingança de *Senhora* na forma como se comporta Aurélia com relação a Amaralzinha mais ao início do livro — a protagonista compara-se à outra mulher em pleno exercício de competitividade, mas também como expressão de um sentimento negativo com relação ao passado, nesse caso, o rancor, ou mesmo a inveja, sentimentos que, conforme tornar-se-á cada vez mais claro, desempenham papel importante na maioria das histórias de vingança. Uma dessas cenas de demonstração de disputa ocorre em um diálogo entre Aurélia e d. Firmina:

Mas reagiu contra essa preocupação, e dirigiu-se à viúva em tom vivo e instantâneo:  
— Diga-me uma coisa, d. Firmina!  
— O que é, Aurélia?  
— Mas há de ser franca. Promete-me?  
— Franca? Mais do que eu sou, menina? Se é este o meu defeito!...  
A moça hesitava:  
— Experimente!  
— Quem acha a senhora mais bonita, a Amaralzinha ou eu? — disse afinal Aurélia empalidecendo de leve.  
— Ora, ora! acudiu a viúva a rir. Está zombando, Aurélia. Pois, a Amaralzinha é para se comparar com você?  
— Seja sincera! (ALENCAR, 2011, p. 29).

Agora, para que analisemos de que forma se manifesta o espírito de vingança em *O Crime do Padre Amaro*, é preciso que um apontamento seja feito antes: a obra, escrita por Eça de Queirós, não se trata inteiramente de uma narrativa de vingança, a história de Amaro, Amélia e o total descompromisso do padre com a vida e a moral eclesíásticas aborda, com muito maior centralidade, outras discussões que não as relativas a um procedimento de vingança. Mesmo assim, a personagem João Eduardo, figura bastante importante na trama, recebe, sim, a maior parte de seu desenvolvimento completamente envolto por uma dinâmica relativa a mais de um procedimento de vingança. Ademais, as personagens de Amaro, alguns



dos outros padres, como Brito e Natário, o próprio Cônego Dias, S. Joaneira e Amélia são também personagens trabalhados em meio a esse cenário.

Dito isso, em *O Crime do Padre Amaro*, ainda que a vingança componha parte do texto e não sua totalidade, o espírito de vingança, novamente em exercício de suas qualidades de abrangência e teor universal, aparece consideravelmente mais difundido na obra, não se limitando apenas à vingança de João Eduardo, nem a contra ele. Assim, na obra, a mais central forma de expressão dessa condição geral é a própria Igreja como mecanismo de controle, e manutenção da sociedade burguesa, e que legitima o punitivismo em sua mais exacerbada forma. As noções de causa e consequência, crime e castigo, pecado e penitência estão espalhadas pelo romance moduladas pela atmosfera satírica construída por Eça de Queirós em referência à hipocrisia e à corrupção do clero. Muito próximo do que o Edmond Dantès em *O Conde de Monte Cristo* vai repetidamente referir como Providência. A relação entre vingança e punição, e depois com o punitivismo, é clara: bem como um crime, uma ofensa, um distúrbio da ordem, ou, como nesse caso, da moral, com algum imediatismo, demanda uma repercussão, uma consequência, assim o faz o ato que motiva a vingança. O que na moral eclesiástica são recursos de manutenção de ordem e da fé, na moral burguesa são meios de restabelecimento da ordem e da justiça, estando a segunda localizada muito proximamente da primeira. Assim aparecem as primeiras nuances de uma preparação do universo narrativo para um procedimento de vingança. Há, ainda, é claro, mais concretas expressões de um espírito de vingança no trecho que se refere à disputa entre João Eduardo e Amaro, conforme verificamos no trecho que diz que Amaro “comparou-se instintivamente com o outro que tinha um bigode, o seu cabelo todo, a sua liberdade!” (QUEIRÓS, 2003, p. 98), ou quando o próprio protagonista, tomado por revolta, expressa objetivamente tal espírito com relação a Amélia:

E, a grandes passadas pelo quarto, pensava no que havia de fazer para humilhar Amélia. O que? Desprezá-la como uma cadela! Ganhar influência na sociedade devota de Leiria, ser muito do senhor chantre; afastar da Rua da Misericórdia o cônego e as Gansosos, intrigar com as senhoras da boa roda para que se afastassem dela, com segura, no altar-mor, à missa do domingo, dar a entender que a mãe era uma prostituta. Enterrá-la! Cobri-la de lama! (QUEIRÓS, 2003, p. 122).

A disputa do protagonista com João Eduardo, bem como o acesso de raiva quanto à sua amada, são formas por meio das quais é construída a realidade que serve de contexto e fundo para a trama — uma realidade de mesquinharia, conflito, inveja, ciúme, penitência e retaliação. Isso quando anteposto pelo quadro já comentado de uma hipócrita rede

eclesiástica, cria um ambiente mais do que apropriado para uma precisa figuração do que há de mais basilar na conduta burguesa e, com isso, também para uma narrativa de vingança.

Ainda sobre as possíveis formas dessa categoria, sendo a obra seguinte talvez uma das mais substanciais no debate, em *O Morro dos Ventos Uivantes*, grande obra escrita por Emily Brontë, a preparação do universo narrativo acontece de modo mais esparso, menos compacto. Uma construção como essa permite que o espírito de vingança exista e se desenvolva de modo mais completo e, digamos, até mesmo efetivo. Isto é, não há como, ou melhor, não parece prudente atribuir a uma personagem, ou a um capítulo, ou mesmo a um núcleo da história a totalidade das movimentações relacionadas à construção do mundo narrativo, com ou sem propensões e tensionamentos orientados à vingança. Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, há vingança em tudo, há individualismo, competição e um profundo rancor impregnado nos arredores e nos interiores de toda a trama. Um exemplo disso é um dos trechos mais iniciais da narração de Lockwood quando a personagem se depara com a conduta individualista de seus anfitriões: “[...] ante a ameaça de me prenderem um minuto mais com várias ameaças incoerentes de vingança, que, por sua indefinida virulência, fazia lembrar o rei Lear.” (BRONTË, 2017, p. 21). Ou quando muito objetivamente a empregada Nelly aponta para os ressentimentos de Heathcliff, nosso protagonista:

Assim, desde o princípio, ele provocou transtornos em casa; e, com a morte da sra. Earnshaw, que ocorreu menos de dois anos depois, o patrãozinho passou a considerar o pai mais como um tirano que como um amigo e Heathcliff como um usurpador da afeição paterna e de seus próprios privilégios; e foi alimentando esses ressentimentos, cada vez mais. (BRONTË, 2017, p. 42).

Não incomum se mostrou ser a manifestação do espírito de vingança por via das expectativas expressas pelas personagens. Aqui, cabe referir à aparição de tal tipo de expectativa em um dos diálogos de Nelly com Catherine: “Não! Vou lhe dizer uma coisa: tenho tanta fé no amor de Linton que acredito que poderia matá-lo e ele não desejaria vingar-se.” (BRONTË, 2017, p. 107), isto é, a vingança seria naturalmente a resposta de outros homens que a amassem menos. Também, auxiliando na construção panorâmica do espírito de vingança do romance, Isabela, outra personagem importante na narrativa, demonstra as mesmas tendências vingativas quando já imersa em tal realidade como os outros personagens antes mencionados: “o único prazer que posso imaginar é morrer ou vê-lo morto” (BRONTË, 2017, p. 165), diz a menina sobre Heathcliff, ou quando ela evoca a lei de Talião a seu favor:

Só sob uma condição posso ter esperança de perdôá-lo. É se eu puder pagar com olho por olho, dente por dente; para cada tortura, retribuir com uma tortura:

reduzi-lo ao meu nível. Como ele foi o primeiro a injuriar, fazê-lo ser o primeiro a implorar perdão. (BRONTË, 2017, p. 195).

Partindo de algo tão generalizado quanto o espírito de vingança em *O Morro dos Ventos Uivantes*, nos voltemos agora a uma expressão consideravelmente mais particular: o romance *O Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha. Na obra, em meio ao complexo entrelace de Aleixo, Amaro e D. Carolina somos apresentados, com alguma discrição, a uma atmosfera violenta, cheia de riscos e fortemente associada ao que há de mais instintivo no homem, o cenário perfeito para uma história sobre vingança. Inicialmente, mesmo que menos evidentemente, a construção do universo narrativo é certa. Um exemplo são as referências da narração a relações com o tempo estabelecidas através de revisitações, remorsos e rancores, conforme vemos no trecho a seguir sobre Amaro e Aleixo: “a figura do negro acompanhava-o a toda parte, a bordo e em terra, quer ele quisesse quer não, com uma insistência de remorso” (CAMINHA, 1995, p. 75). De forma mais direta, logo em seguida, referindo-se a Aleixo e seu medo do Bom-Crioulo, o protagonista é descrito assim:

O aspecto repreensivo do marinheiro estava gravado em seu espírito indelevelmente; a cada instante lembrava-se da musculatura rija de Bom-Crioulo, de seu gênio **rancoroso e vingativo**, de sua natureza extraordinária — híbrido conjunto de malvadez e tolerância —, de seus arrebatamentos, de sua tendência para o crime, e tudo isso, todas essas recordações o acovardavam, punham-lhe no sangue um calafrio de terror, um vago estremecimento de medo, qualquer cousa latente e aflitiva... (CAMINHA, 1995, p. 75, grifos meus).

Com tal descrição, não restam dúvidas, trata-se de uma personagem mergulhada em uma dinâmica propriamente vingativa. Nesse mesmo sentido, o crescente desassossego de Amaro à medida que pensa sobre Aleixo é uma das mais diretas formas de agouro do ato de vingança na história: “não podia apagar do espírito aquela ideia-pesadelo: o grumete nos braços doutro homem... Ah! Bastava isso para tirar-lhe o sossego, para fazer dele um ente miserável, contorcendo-se nas angústias de um ciúme bárbaro.” (CAMINHA, 1995, p. 77).

O espírito de vingança em *O Bom-Crioulo* surge também especialmente pautado por um outro elemento central da sociedade burguesa, elemento esse muito caro e próprio de tal sociedade: a propriedade privada. Na obra de Caminha, ainda que por meio de representações de alguns níveis de subversão da família tradicional, está muito presente a lógica privatista e individualista sobre a qual é cunhado o cerne da vingança; o ciúmes e os ímpetos de posse de Amaro, aliás, não se restringem simplesmente a ele, mas aparecem também evidentemente em Aleixo, conforme o trecho a seguir demonstra sua possessividade sobre D. Carolina:

Há quase um mês que isso durava, e, longe de se aborrecer, Aleixo sentia, pelo contrário, uma inabalável e profunda afeição por D. Carolina, exigindo até que ela

não recebesse mais o barbaças do açougue. Queria-a para si, unicamente para si, ou estava tudo acabado! (CAMINHA, 1995, p. 84).

Esses são exemplos que mostram que aquilo que há de particular sobre o espírito de vingança é precisamente o que torna tão objetiva a proximidade entre as noções de sociedade burguesa e de um procedimento de vingança em si. O termo “espírito”, portanto, refere-se à amplitude da força em questão, é o que sintetiza o aspecto não só geral, mas intangível do conceito. Podemos dizer que o espírito de vingança é também o espírito da sociedade burguesa, é o que está abaixo, entre, acima, ao redor e dentro dos indivíduos por ela assimilados. Resumidamente, o espírito de vingança é aquilo que explicita o individualismo, a mesquinharia, as expectativas de conflito, o instinto de disputa e as expressões de natureza burguesa. Como algo que está em contato com todos e tudo, o espírito de vingança é a etapa responsável por preparar e acumular o necessário para que o procedimento de vingança ocorra, por isso sendo a primeira e mais antecedente categoria de todas.

### **2.1.2 Ato Motivador**

Uma vez que tenhamos estabelecido o cenário da narrativa, é dado o momento para que se inicie, por assim dizer, a ação do procedimento de vingança. Temos aqui a primeira categoria de uma outra subdivisão que quero assumir, o grupo de categorias nucleares de um procedimento de vingança. Por “nucleares”, refiro-me ao caráter fundamental de cada uma dessas etapas, partes que, por sua impossibilidade de dissociação do próprio conceito de vingança adotado, compõem o cerne desse tipo de narrativa. Agora, particularmente, falo do ato motivador, segunda categoria do modelo.

O motivo pelo qual descrevo o ato motivador como parte essencial do procedimento me parece claro — tem objetiva relação com a forma como definimos, e possivelmente definiriam também muitas outras abordagens, o termo “vingança”. Basicamente, conforme mesmo a lógica poderia indicar, não há, nem pode haver, vingança, sem que primeiro haja um ato que a motive. Ao considerarmos a vingança uma espécie de procedimento que ocorre em resposta, como um ricochete, um reflexo, quase que naturalmente, pressupomos que anterior a ela haja algo. Esse “algo”, ao que responde a vingança, o estímulo responsável pelo reflexo, é o que aqui nomeio “ato motivador”.

O caráter motriz das categorias nucleares é categoricamente o motivo pelo qual escolho chamá-las assim. Não há, por exemplo, razão alguma para que Dantès, em *O Conde de Monte Cristo*, busque qualquer tipo de restauração ou retorno sem que Fernand, Danglars

e Caderousse existam e exerçam sua tão profunda inveja, ou que exista também Villefort e seu assustador egoísmo ganancioso. A incriminação completamente injusta, arbitrária e maldosa de Dantès como um agente bonapartista no contexto da obra está absolutamente ligada à totalidade do que sucede tal acontecimento. Isso desde a própria experiência de Dantès na prisão, sua dor, suas perdas, como também e, talvez principalmente, seus atos posteriores de retaliação quando já na França.

Para além de fazer com que a narrativa aconteça, o ato motivador parece também assumir um papel central no desenvolvimento das personagens de forma geral, embora isso ocorra, é claro, principalmente com as personagens imediatamente envolvidas no procedimento de vingança. No entanto, que o procedimento como um todo tenha direta relação com a construção das personagens da obra, disso sabemos. Há, todavia, especificamente nesta segunda categoria algo de basilar que não apenas influencia, mas também determina a história em curso. O ato motivador, em exercício de seu caráter inevitável para a forma, é responsável pelo fatídico entrelaçamento das personagens protagonistas e antagonistas em torno de uma dinâmica de disputa e busca por vingança, ou fuga dessa.

Contudo, antes que nos voltemos aos atos motivadores de nossas obras que divergem ou, no mínimo, apresentam variações em algum grau, analisemos os padrões encontrados, o que parece se repetir dentre as outras obras estudadas. Similarmente à construção narrativa inicial de Alexandre Dumas, podemos destacar “O Horla”, *Senhora*, *O Bom-Crioulo* e, com uma pequena ressalva, *Frankenstein*. Todas essas parecem contar com um tipo de ato motivador parecido e que funciona de forma também parecida em cada uma das narrativas. De um modo ou de outro, é claro, a categoria pode ser encontrada em todas as obras aqui analisadas, daí novamente o aspecto nuclear da etapa.

Em “O Horla”, de Guy de Maupassant, somos apresentados a um narrador em primeira pessoa e seus tormentos. Não quero aqui me ocupar de um olhar particularmente psicanalítico sobre a vingança ou sobre o conto em si, porém há, de forma clara, uma dinâmica que permeia o texto e coloca em discussão as posições do “eu” e do “outro” em meio à violência, dominação, tortura e vingança. Bem como poderíamos dizer que o Horla existe de maneira concreta, poderíamos afirmar que tudo está na cabeça do nosso narrador, há de se fazer valer dos argumentos cabíveis para sustentar uma ou outra leitura. Mesmo com os recursos usados pela personagem, como a reprodução dos jornais e a descrição da cena do espelho, que poderiam ser lidas como confirmações de tudo, a multiplicidade da qual falava

Calvino (1990) aqui parece claramente expressa, isto é, a questão é dúbia e está posta em meio a um procedimento também pouco transparente.

Ainda assim, aquilo que motiva as tentativas de insurgência do narrador fica claro. Diante daquela terrível dominação, as respostas desesperadas em busca de libertação se mostram justificadas. Mesmo que carregados de dúvida, os mal sucedidos atos de vingança são posicionados paralelamente aos ataques cometidos pelo Horla. Em resumo, os pesadelos e os sufocamentos, a aterrorizante e constante observação, a invisível perseguição e a dominação tão violenta foram os ataques desferidos. Toda essa tortura e terror que assombram o narrador são propriamente o que o motivam a agir em resposta a essa situação. É a própria violência e sua crescente e gradativa insustentabilidade que tornam possíveis os atos de vingança da obra, ou seja, fazem parte da acumulação necessária para os pontos de ebulição na narrativa. Vejamos um trecho:

[...] sinto-o perto de mim, me espiando, me olhando, invadindo, dominando, e mais temível — escondendo-se dessa forma — do que se evidenciasse sua presença invisível e constante por meio de fenômenos sobrenaturais. (MAUPASSANT, 2009, p. 704).

De modo diverso, na obra de José de Alencar, *Senhora*, há certa digressão narrativa. Isto porque o ato motivador é contado depois do próprio ato de vingança, ou seja, há uma espécie de subversão da ordem cronológica dos acontecimentos, a própria narrativa é organizada de maneira diferente. Ainda assim, é evidente a separação entre aquilo que motivou Aurélia a, por assim dizer, comprar Fernando Seixas e o ato da compra em si. A categorização que decorre do discernimento entre as partes torna-se mais acessível à medida que são identificadas as diferentes naturezas de cada etapa. A categoria de ato motivador está para o ato de vingança como um estímulo qualquer está para um reflexo, bem como está o espírito de vingança para uma narrativa como a atmosfera que cerca o indivíduo a responder tal estímulo.

Seixas, quando expressa que o “casamento desde que não trouxesse posição brilhante ou riqueza, era para ele nada menos que um desastre” (ALENCAR, 2011, p. 136), justifica seu desdém pelo amor de Aurélia, o que, por sua vez, não é efetivamente verbalizado pelo homem já acostumado com sua dissimulação (mais uma marca da sociedade individualista retratada). A razão de Fernando, muito provavelmente, também não teria sido suficiente para absolvição aos olhos da protagonista. A “troca” de Aurélia por Adelaide, ou melhor, pelos poucos trinta contos de réis de Amaral, é, em síntese, o ato motivador realizado por

Fernando. Enquanto a própria narração explica que “Aquele marido de maior preço a que ela se referia não era outro senão seu antigo amante, que a desprezara por ser pobre.” (ALENCAR, 2011, p. 149), Aurélia, em diálogo com Seixas, resume da seguinte forma: “o senhor matou-me o coração” (ALENCAR, 2011, p. 150). O suposto amor que o homem uma vez sentira por Aurélia não foi o bastante para superar suas ambições, nem seus medos e receios quanto à vida em uma sociedade burguesa.

O que em *O Bom-Crioulo* ocorre de forma muito objetiva, em *Frankenstein* mostra maior complexidade. No romance brasileiro, o ciúmes e a necessidade de posse de Amaro são contrapostos pela traição de Aleixo, o que culmina no brutal assassinato do grumete. O processo é muito direto e segue uma lógica simples, o que coloco em tom descritivo, não valorativo. A obra de Mary Shelley, por outro viés, apresenta não apenas um, mas dois procedimentos de vingança bastante complexos. O primeiro, seguindo a ordem cronológica da narrativa, sendo a busca por reparação da criatura pelo abandono de seu criador, e o segundo sendo a busca por retaliação do criador pelas atrocidades cometidas por sua criação.

O entrelace de ambos os procedimentos de vingança da obra inglesa é um dos elementos que os tornam tão complexos. Essa forma como os atos motivadores e os atos de vingança dos dois diferentes procedimentos se sobrepõem uns aos outros é verdadeiramente magistral. Conforme será possível verificar com a progressão do presente trabalho, *Frankenstein* não apenas cria um emaranhado qualquer de vingança, mas o faz com dois procedimentos profundamente bem desenvolvidos, ambos com padrões e variações próprias.

O que motivou a criatura a procurar reparação contra seu criador foi essencialmente o abandono: “Criador insensível e sem coração” (SHELLEY, 1997, p. 147), declara o monstro. O sofrimento por ele experienciado ao ser criado e em seguida deixado em completo desamparo é o que principalmente o motiva a buscar vingança contra o cientista:

Ninguém havia, entre as multidões de homens vivos, que se apiedasse de mim ou me ajudasse; e deveria eu ser bom para com meus inimigos? Não! A partir daquele momento, declarei uma guerra sem quartel contra a espécie, e mais do que tudo, contra aquele que me havia criado e me lançara a essa insuportável desgraça. (SHELLEY, 1997, p. 142).

Movido por essa dor, a criatura torna-se monstro e passa a deixar um rastro de morte em sua jornada. O primeiro a morrer é William, irmão de Victor e uma pobre criança em meio a esse terrível conflito: “Frankenstein! Então você pertence ao meu inimigo, àquele a quem eu jurei vingança eterna; você será minha primeira vítima.” (SHELLEY, 1997, p. 151). Com a morte do menino, Justine, quase parte da família, é levada à justiça e, injustamente, recebe sentença de morte. É passado algum tempo e mais uma vítima é somada à pilha:

Henry Clerval, grande amigo do cientista. “A primeira coisa que seus olhos viram foi o corpo de seu amigo, morto de maneira tão estranha e como que, colocado em seu caminho, por um inimigo.” (SHELLEY, 1997, p. 191). E aí está o que para um significa retaliação, para o outro é exatamente o que motiva uma nova busca, sua dessa vez, mas de mesma natureza.

Torna-se claro que um dos procedimentos de vingança, nesse caso, o de protagonismo do criador, se dá em direta decorrência do primeiro, o da criatura. Também, parece importante pontuar, há a questão do **duplo** colocada em jogo na narrativa. Não incomum seria pensar esse entrelace sobre o qual elaboro como um grande procedimento de vingança em que os inimigos são um só, em que criador e criatura ocupam ambas as posições de herói e vilão, de ofensor e ofendido. Nesse caso, haveria atos motivadores sendo realizados por personagens contra si próprios, o que certamente complexificaria ainda mais o processo de categorização dos procedimentos de vingança em questão.

Ainda em termos de complexidade, *O Morro dos Ventos Uivantes* não está à grande distância da obra de Mary Shelley. No romance, também de origem inglesa, o procedimento de vingança como um todo ocorre, como já comentado aqui anteriormente, de maneira difusa, o que certamente é auxiliado por sua extensão, bem como pelo aparente cuidado de Brontë ao construir a maioria das personagens de forma consideravelmente detalhada. Tratando-se de uma obra que conta uma longa história que inclusive perpassa gerações, a vingança, que aqui envolve a narrativa por inteiro, é desenvolvida de forma menos objetiva e com uma lentidão própria do universo apresentado. Tais características fazem do romance um exemplo de vingança com imensa riqueza de detalhes, embora também torne o processo de categorização das partes mais difícil. Isto é, os atos motivadores, assim como os atos de vingança acontecem de maneira menos prática ou decidida, mas dispersa, espalhada.

Em nosso *corpus*, Heathcliff é, sem sombra de dúvidas, um dos protagonistas mais próximos de uma possível quintessência de um herói de vingança. Isso partindo da ideia de que Edmond Dantès comporia uma imagem quase ideal de tal figura (elemento ainda a ser esmiuçado adiante). Isso porque Heathcliff é envolto pela atmosfera sobre a qual já falamos no tópico anterior: o espírito de vingança. No caso de *O Morro dos Ventos Uivantes*, o espírito de vingança é absoluto, o que objetivamente amplifica todas as relações de disputa e as expressões de individualismo. Com base nisso, divido os atos motivadores da trajetória de vingança de Heathcliff em dois momentos: o antes e o depois do período de ausência do protagonista, ou a sua infância e a sua vida adulta. Há de ser feita tal separação principalmente pelo fato de que tratamos aqui de um romance com emaranhados familiares e geracionais, o que complexifica a vingança temporalmente, mas também de forma prática.



Ou seja, Heathcliff, que conduziu seu procedimento de vingança por um longo período de tempo, o que necessariamente tem a ver com a maneira como se desenvolvem as famílias e suas heranças, materiais e de outras naturezas, é uma personagem profundamente marcada por tais repartições temporais; o que não poderia ser diferente quanto à sua vontade de vingança.

No primeiro momento, as ofensas contra o menino vêm principalmente da figura de Hindley, irmão de Catherine, a amada de Heathcliff. O Earnshaw se mostrou cruel, tirânico e, sem cerimônias, repetidamente humilhou Heathcliff durante boa parte de sua infância. O conflito entre os dois meninos é intensificado com a morte do sr. Earnshaw, pai dos irmãos, devido à potencialização da tirania de Hindley. A conduta do vilão é justificada pelos ressentimentos por ele cultivados ao ver em Heathcliff um usurpador de tudo que sua família possuía — o que não o torna menos tirano, nem a situação menos violenta. As constantes cenas de humilhação vivenciadas por Heathcliff somadas à desilusão do menino em sua relação com Catherine o fazem tomar distância e se ausentar por algum período.

O retorno do herói byroniano dá início ao segundo momento mencionado. Mesmo com um amplo ato de vingança já em curso, com Hindley morto, seus alvos mudam e o procedimento de vingança tem de ser adaptado. Ainda que não exatamente outro, talvez apenas complementar ao conjunto inicial, um “segundo” ato motivador ocorre: o casamento de Catherine com Edgar Linton. O acontecimento marca Heathcliff grandemente e gera novos sentimentos de rancor e ressentimento que, em alguma medida, se somam aos antigos, acalorando o procedimento por inteiro. A questão do direcionamento do desejo de vingança de Heathcliff, quiçá a mais difusa parte da obra, será melhor tratada posteriormente, quando for chegada a terceira categoria.

Finalmente, considero importante pontuar que, como exemplifica “O Barril de Amontillado” de Poe, podem haver textos que omitem ou sugerem certas categorias, sem tão efetivamente realizá-las, inclusive categorias nucleares, como o é, nesse caso, o ato motivador. No conto gótico, não existe como saber propriamente qual a ofensa cometida por Fortunato, mas a sugestão de que algo tenha ocorrido é clara, assim como o é que tal ato tenha atingido Montresor de forma negativa. O trecho “Sua saúde é preciosa. Você é rico, respeitado, admirado, amado; você é feliz, como eu também o era. Você é um homem cuja falta será sentida.” (POE, 2012, p. 136) pode ser um demonstrativo dos sentimentos de inveja, rancor e ressentimento do narrador.

De um modo ou de outro, a exatidão da maior parte do *corpus* e a dúvida potencialidade do último conto comentado deixa uma certeza: o ato motivador é parte

fundamental de um procedimento narrativo de vingança. Tendo o espírito de vingança a função de estabelecer e figurar uma atmosfera baseada no individualismo e na competitividade, cabe ao ato motivador dar concretude à contação, declarando as peças do tabuleiro e os movimentos iniciais de um jogo de disputa. Após a efetiva abertura do procedimento pelo ato que motiva, é chegada a terceira categoria: a “vontade de vingança”.

### **2.1.3 Vontade de Vingança**

Uma vez evidenciada a razão pela qual personagens decidem empreender um procedimento de vingança, é chegada uma das mais importantes categorias quando falamos de desenvolvimento de personagem. Isso porque estão contidos na categoria “vontade de vingança”, recursos, estratégias e movimentos relacionados à demonstração, agravamento ou atenuação do sentimento que nasce do conflito inicial, isto é, trata-se das formas por meio das quais se dão as mais imediatas repercussões do ato motivador. Aqui, o enfoque recai sobre as emoções expressas pelas personagens em busca de vingança.

Na mesma medida em que a vontade de vingança existe em direta relação com o ato motivador, por se tratar objetivamente de uma consequência de dado ato, a categoria estabelece igual, senão ainda mais intensa e óbvia, relação com o ato de vingança em si (uma das categorias posteriores). Em outras palavras, podemos dizer que a vontade de vingança age como uma espécie de ponte que conecta muito decididamente ambos atos. Por isso, assim como os atos motivador e de vingança, a categoria constitui-se também como nuclear, sendo ela mais uma das integrantes deste grupo essencial. A centralidade da etapa como parte do procedimento está principalmente em suas inevitáveis contribuições para a coesão e organização do texto narrativo.

Em síntese, a vontade de vingança está para o ato de vingança, como o espírito de vingança está para o procedimento como um todo, mas com a crucial ressalva de que a primeira parece obrigatória, enquanto o segundo não. Tal realização aponta para a compreensão de que a vontade narrada não é apenas complementar à história, mas absolutamente basilar, o que sugere, na verdade, que a ponte criada entre ambos os atos centrais mencionados sustenta, em grande medida, boa parte da narrativa de modo geral. Essa sustentação se dá justamente por meio de um claro pacto com a manutenção da coesão narrativa de cada obra.

Isso porque menos coerente, talvez, seria elaborar a narração de um ato ofensivo, por exemplo, sendo este um ato motivador, e logo em seguida narrar um ato vingativo, sem que houvesse qualquer tipo de referência às vontades, desejos, às intenções e às dores da personagem em busca de reparação. O mesmo problema poderia também ser encontrado em uma narrativa que optasse pela separação, digamos, unicamente temporal, dos atos e que nesse espaço não elaborasse expressões de vontade. É claro, no entanto, que também possível seria produzir algum tipo de deslocamento da categoria com a projeção de algum particular efeito, um pouco do que vemos, por exemplo, na forma narrativa de *Senhora* com um sequenciamento do procedimento de vingança menos comum, que posiciona o ato motivador posteriormente ao ato de vingança — uma clara digressão.

Outros dois aspectos fundamentais da etapa “vontade de vingança” serão em seguida discutidos por meio da exposição de alguns exemplos, sendo eles as contribuições da categoria para a construção de personagem das obras e, mais propriamente, a relação estabelecida entre a vontade de vingança e o ato de vingança em si. Faz-se necessário pontuar que absolutamente todas as obras estudadas apresentam a etapa sendo discutida aqui e, o que me parece bastante relevante, com pouquíssimas variações. Assim, temos na vontade de vingança um dos grandes padrões do procedimento narrativo em questão; vejamos, portanto, alguns exemplos.

*O Morro dos Ventos Uivantes*, em exercício de toda sua difusão, traz a vontade de vingança expressa não só por Heathcliff, mas também, por exemplo, por Isabela e Hindley. Esse movimento ocorre muito em acordo com a categoria primeira do procedimento, o espírito de vingança, afinal, de forma muito clara e efetiva, a vontade de vingança como parte do texto narrativo em muito pode contribuir para a construção de uma atmosfera própria para o procedimento. Começemos por Isabela que, tomada por raiva contra Heathcliff, relata à Nelly:

Experimentei prazer em conseguir exasperá-lo; a sensação de prazer despertou meu instinto de autopreservação de modo que me tornei bem livre; e, se alguma vez voltar às suas mãos, **ele estará marcado para uma memorável vingança.** (BRONTË, 2017, p. 187, grifos meus).

A vontade da menina pode não ser vingar-se exatamente, no entanto há uma espécie de vontade de vingança condicional por ela expressa. No trecho, Isabela apresenta certa dualidade em que não há suficiente vontade de vingança para que ela busque retratação independentemente de fatores outros ao mesmo tempo em que há vontade suficiente para que o adversário seja marcado por uma espécie de registro de falhas, erros e ataques ou ofensas.

Diferentemente, temos Hindley com vontade de sobra para concretizar uma investida contra Heathcliff: "— Não!... Tomei minha decisão e, por Deus, hei de executá-la! — gritou o desesperado ser. — Vou fazer-lhe um bem, mesmo contra a sua vontade, e fazer justiça a Hareton!" (BRONTË, 2017, p. 190). Essa pouco calculada e bastante emotiva mistura de determinação e loucura é o que torna a expressão de vontade do sr. Earnshaw tão completa.

Vontade parecida é expressa também por Heathcliff, é claro. "Carregou-a e eu o acompanhei resmungando palavras de ódio e vingança" (BRONTË, 2017, p. 53-54) pontua a personagem, logo após a morte de pai de Catherine e Hindley, sobre a situação com os Linton na Granja da Cruz dos Tordos. Ainda que carregada de uma leviandade juvenil, apressada e descuidada característica do período em questão de Heathcliff e Cathy, a frase é uma forma por meio da qual a personagem é caracterizada e desenvolvida. Ou seja, a atribuição de características como a de um individualismo reativo, de um instinto protetor, e possessivo, e de uma entrega à realidade colocada é concretizada, também, por meio de trechos como esse, que expressam desejo, vontade.

Também, mesmo no início de tudo, a tirania de Hindley, o ato motivador principal da jornada de vingança de Heathcliff, escancara mais do ressentimento de sua vítima: "— Estou imaginando como pegarei Hindley. Não me importo de esperar muito tempo, desde que consiga, afinal. Espero que ele não morra antes disso!" (BRONTË, 2017, p. 66). Tanto é motivador o ato que, não só Heathcliff, como também Cathy parece ser levada a desenvolver sentimentos de vingança em meio ao regime voraz do vilão em sua residência: "os dois se esqueciam de tudo no momento em que se viam juntos de novo, ou, pelo menos, no momento em que arquitetavam algum sinistro plano de vingança" (BRONTË, 2017, p. 50-51). E aqui está expressa a relação entre tal ato motivador e o ato de vingança criada pela vontade das personagens. Há um ato que motiva a vontade e que, por sua vez, torna concreta não só a possibilidade de resposta, mas também a iminência de dada resposta, o ato de vingança. A parte do trecho que se refere ao planejamento da vingança será debatida propriamente na próxima categoria quando nos ativermos ao período de premeditação do ato de vingança.

Antes que nos voltemos a outro exemplo, é importante destacar o quanto um conto, como gênero, pode diferir de formas mais robustas, como o próprio romance, principalmente quando partimos do estudo de uma obra tão minuciosa quanto *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tomando como ponto de referência aquilo que Bakhtin (2003) expôs com relação a certas formas-padrão mais ou menos estáveis de um enunciado (o que discutiremos melhor ao final do trabalho), torna-se fácil dizer que a extensão de determinado texto literário impactará necessariamente no que entende-se como conteúdo de tal texto. É claro que o fato de contos

serem textos mais curtos que romances, ou mesmo novelas, caracteriza a estrutura, de modo geral, como um tipo mais conciso de narrativa. “O Barril de Amontillado” de Edgar Allan Poe, por exemplo, demonstra o fato à medida em que recorta o procedimento de vingança e enfoca só algumas das etapas descritas aqui como parte do modelo.

Ainda que Poe opte por se concentrar no ato de vingança de Montresor contra Fortunato, no texto, o narrador, menos objetivamente, aponta para algum não revelado acontecimento que entendemos existir em sua própria ausência — ato motivador, como mencionado anteriormente. Uma interpretação como essa pode ser pautada por trechos que ilustram a vontade de vingança do homem, mesmo que a relação entre vontade e ato motivador mantenha-se oculta. Em um dado ponto do conto, por exemplo, é narrado: “Suportei o melhor que pude às injúrias de Fortunato; mas, quando ousou insultar-me, jurei vingança.” (POE, 2012, p. 134), sendo “injúrias” e o insulto, ao qual se refere Montresor, atos motivadores e o seu juramento uma intensa vontade convertida em promessa, compromisso.

Em “O Horla”, também um conto, não vemos o mesmo tipo de recorte que em “O Barril de Amontillado”. O texto, de Guy de Maupassant, propõe um procedimento de vingança mais completo, com descrições e referências claras como atos motivadores e um encadeamento direto desses ataques com a vontade de vingança do narrador, processos de premeditação e atos conscientes de vingança. No entanto, nesse caso, as etapas vontade, plano e ato de vingança aparecem levemente mescladas, provendo suporte uma à outra em um movimento quase síncrono: "com um pulo furioso, com um pulo de animal revoltado que vai estripar seu domador, atravessei o quarto para alcançá-lo, para agarrá-lo, para matá-lo!" (MAUPASSANT, 2009, p. 707) — vemos a vontade já em vias de conversão, tornando-se ação, ato.

Ao mesmo tempo em que o narrador planeja seus próximos movimentos contra o Horla, ele expressa raiva e intenso rancor, sentimentos frequentemente atrelados à vontade de vingança: "então... então... amanhã... ou depois... ou um dia qualquer, eu poderia tê-lo sob meus punhos, e esmagá-lo contra o chão!" (MAUPASSANT, 2009, p. 707). Além disso, no conto de Maupassant, cabe avaliar essa transformação da vontade de vingança em compromisso, ou um tipo de promessa, de forma parecida com a destacada no conto de Poe, movimento que parece ocorrer como uma espécie de acordo com o próprio procedimento de vingança, uma forma mais completa de entrega à vontade:

**Eu o matarei.** Eu o vi! Ontem à noite sentei à mesa e fingi que escrevia muito compenetradamente. Sabia que ele viria rondar à minha volta, bem perto; tão perto que eu poderia, quem sabe, tocá-lo, agarrá-lo? E então!... então, eu teria a força dos desesperados; teria minhas mãos, meus joelhos, meu peito, minha testa, meus dentes

para estrangulá-lo, esmagá-lo, mordê-lo, despedaçá-lo. (MAUPASSANT, 2009, p. 710, grifos meus).

Ao final de “O Horla”, há uma renovação da vontade de vingança motivada pelo insucesso das insurgências do oprimido no conto. A renovação da vontade de vingança parece depender da incompletude, da insuficiência, da interrupção e/ou do insucesso do ato de vingança. No romance de Emily Brontë, Heathcliff renova sua vontade devido à morte de seu alvo antes que o protagonista pudesse completar seu procedimento. No conto em questão, o movimento é outro. O narrador de “O Horla” não tem sucesso, ou pelo menos expressa acreditar não ter tido sucesso, o que faz com que sua vontade seja reacesa e indique para atos de vingança futuros como novas tentativas de reparação: “não... não... Sem nenhuma dúvida, sem nenhuma dúvida... ele não morreu... Então... então... então serei eu que vou ter que me matar!...” (MAUPASSANT, 2009, p. 712).

A renovação da vontade de vingança é um dos aspectos relativos à categoria que melhor demonstra algo do próprio cerne da questão: a arrebatadora intensidade do sentimento. Muito frequentemente, encontramos a vingança figurada como um tipo de experiência absolutamente arrebatadora, de intensidade superior; isso porque, de novo, o procedimento de vingança nasce do conflito, de pressupostos de risco e disputa, de relações antagônicas do “eu” quanto ao “outro”. A vontade que permeia o procedimento conectando partes e até justificando o desenrolar não poderia ser diferente; assim, digamos: a vontade de vingança partilha da exata mesma natureza do procedimento que compõe. Obras onde muito claramente é possível identificar tal qualidade extrema da vontade de vingança são, por exemplo, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *O Bom-Crioulo* e, principalmente, *O Crime do Padre Amaro* e *Frankenstein*.

No romance de Eça de Queirós, João Eduardo conquista ferrenhos adversários da comunidade eclesiástica, figuras da igreja que declaradamente buscam revide e principalmente reparação. Como uma outra forma de posicionar os holofotes sobre a escrachada hipocrisia do clero na obra, Eça mostra como ferve a vontade de vingança também no espírito de figuras como essas tão centrais na igreja. Padre Natário e Padre Brito especialmente cumprem esse papel na narrativa, ao expressarem todo seu rancor de modo bastante contundente em trechos como:

— Um patarata! — resumiu o Padre Natário com um grande gesto — Pela autoridade não se faz nada, É escusado... Mas a questão agora é entre mim e o liberal, Padre Amaro! Eu hei de saber quem é, Padre Amaro! E quem o esmaga sou eu, Padre Amaro, sou eu. (QUEIRÓS, 2003, p. 155)

Também, de forma parecida com o que analisa Otsuka (2007) sobre *Memórias de um Sargento de Milícias*, João Eduardo, depois de sofrer a ira dos padres, tem sua vontade de vingança renovada. Isto é, surge a necessidade de vingar-se de um procedimento de vingança anterior, esse mencionado como dos padres. O homem chega a projetar o que poderia ter se tornado mais uma etapa desse ciclo vicioso de ataques e reparações e esse tão ardente desejo é assim descrito: "veio-lhe então um desejo furioso de se vingar dos padres, dos ricos, e da religião que os justifica." (QUEIRÓS, 2003, p. 206). Tamanha é a vontade do escrevente, que Doutor Godinho, quando buscado por João Eduardo, observa: "Eu vejo perfeitamente. Vejo que as paixões, a vingança o vão levando por um caminho fatal..." (QUEIRÓS, 2003, p. 208). Ele, no entanto, não pode conter o que tão poderosamente o tomou por inteiro:

Vinham-lhe então desejos furiosos de demolir o pároco aos murros, com a força do Padre Brito. Mas o que o satisfaria mais seriam artigos tremendos num jornal, que revelassem as intrigas da Rua da Misericórdia, amotinasse a opinião, caíssem sobre o padre como catástrofes, o forçassem a ele, ao cônego e aos outros a desaparecerem corridos da casa da S. Joaneira! (QUEIRÓS, 2003, p. 208).

Não há, no entanto, exemplo melhor da primazia da vontade de vingança sobre todas as outras vontades do que a extraordinária trajetória de disputa entre Victor Frankenstein e sua criatura. Na obra, é possível observar o que aqui chamaremos de ápice da vontade de vingança, quando o desejo de vingança é tamanho que torna clara sua sobreposição a toda e qualquer outra emoção. Conforme já demonstrado anteriormente, expressões da vontade de vingança com forte intensidade e um caráter de urgência são frequentes, afinal condizem com o próprio cerne do procedimento. Entretanto, em comparação com a obra de Mary Shelley, são poucas as obras que contam com uma expressão de vontade tão extrema, que, de alguma forma, evidencie a supremacia de tal sentimento na narrativa.

Victor e sua fúria contra a própria criação é o primeiro dos elementos. O homem é absolutamente arrebatado por vontades de reparação e passa a expressar imensos rancor e ódio, como é exposto por Elizabeth: "seu rosto demonstra às vezes uma tal expressão de desespero e de vingança que me fazem tremer" (SHELLEY, 1997, p. 100); e pelo próprio cientista:

É impossível descrever o ódio que eu nutria contra aquele demônio. Quando pensava nele, meus dentes se apertavam, meus olhos se inflamavam e eu ansiava por extinguir aquela vida que tão impensadamente eu havia criado. Quando refletia nos seus crimes e na sua maldade, meu ódio e sentimento de vingança não conheciam limites. (SHELLEY, 1997, p. 98).

O uso do termo "impossível" para descrever o sentimento demonstra a qualidade imperativa dessa vontade, algo que não cabe mais em palavras. Também, a ideia de "ânsia" é

contribuinte para a construção da imagem desse intenso desejo que aflige interna e externamente o ser. Por fim, o trecho não permite dúvidas, trata-se de um sentimento de vingança sem limites, absoluto e supremo.

Depois, mais ou menos no meio do romance de dois procedimentos, a criatura narra reflexões e resoluções desde sua origem até o momento. O trecho é impecável em suas modulações ao mesmo tempo em que esbanja exatidão. Além disso, é justamente nesse trecho em que passamos a entender melhor as experiências da criatura, bem como a ter maior clareza sobre o seu próprio procedimento de vingança. No discurso, o monstro declara ao criador: "Resolvi que de você eu exigiria aquela justiça que em vão implorei aos outros seres humanos" (SHELLEY, 1997, p. 148). Em seguida, complementa: "Quanto mais me aproximava de sua casa, mais sentia o desejo de vingança acender-se em meu coração" (SHELLEY, 1997, p. 148). Estas declarações surgem ainda em tom consideravelmente moderado, mesmo que já detenham parcialmente a intensidade por vir, como em: "Espicaçado pela dor, votei ódio e vingança eternos a toda a humanidade" (SHELLEY, 1997, p. 149); ou no trecho:

Meus sofrimentos aumentavam com o opressivo sentimento da injustiça e da ingratidão que eu experimentara. Passei a devotar-me diariamente à vingança, uma vingança mortal, única capaz de compensar os ultrajes e as angústias que eu tinha suportado. (SHELLEY, 1997, p. 150).

À medida em que sua vontade de vingança recebe justificativa por toda a injustiça sofrida, o monstro é humanizado a partir da narração de suas dores. A declaração de uma vontade "eterna" vem a se somar ao sentimento anteriormente descrito por Victor como algo sem limite algum. Isso ao mesmo tempo em que a ideia de "devoção" é mobilizada pela criatura para figurar e explicar seu ardor pelo procedimento de vingança; a tal ponto que há certo tom de compromisso com uma existência pautada pela vontade de vingança:

No entanto, eu não me submeterei a uma escravidão infame. Vingar-me-ei das injúrias que receber; se não puder inspirar amor, provocarei o medo, particularmente em você que é meu superinimigo. Porque você é meu criador, eu lhe juro um ódio implacável. (SHELLEY, 1997, p. 154).

A parte final da obra é verdadeiramente o ápice de tudo, de duas vontades, dois sentimentos de vingança já manifestamente arraigados e contrários. A disputa que chega ao fim se trata de mais do que apenas um confronto qualquer entre dois indivíduos, mas de um derradeiro confronto entre duas vinganças, duas vontades de vingança igualmente potentes. Igualmente potentes porque criador e criatura apresentam suas vontades desenvolvidas ao máximo e além de seus limites. Daí, possivelmente, a declaração de Victor sobre sua vontade



de vingança, tendo-a justaposta à razão, porém contraposta à liberdade: “No entanto, a liberdade de pouca utilidade me teria sido se, ao voltar à razão, eu não houvesse também voltado a pensar na vingança” (SHELLEY, 1997, p. 211). O cientista, então, continua e o sentimento é tomado como a única de suas paixões: “Minha vingança não lhe interessa e, embora eu a considere um pecado, confesso que é a única paixão que no momento devora minha alma.” (SHELLEY, 1997, p. 213). Pouco antes, Victor deixa claro que a própria vontade de vingança é precisamente o que o mantém vivo, atingindo o ápice da vontade: “Eu havia decidido, em meu próprio coração, perseguir o meu destruidor até a morte, e esse objetivo acalmava minha agonia e, até certo ponto, me reconciliava com a vida.” (SHELLEY, 1997, p. 212).

Enfim, parece pertinente concluir o presente item com o seguinte destaque: a partir do estudo conduzido com as oito obras listadas e discutidas aqui, faz-se possível declarar, novamente e de acordo com o exposto ao longo do capítulo, a categoria “vontade de vingança” como uma das quatro categorias nucleares do procedimento de vingança proposto. A fim de recapitulação, temos, até então, as categorias ato motivador e vontade de vingança como componentes de tal grupo; tendo, ainda por vir, outras duas categorias definidas dessa forma: o ato de vingança, como já mencionado anteriormente, e a conclusão da vingança, ponto a ser descoberto na etapa de pós-vingança, a terceira parte do esquema. Agora, conforme nos encaminhamos para a última categoria da etapa de pré-vingança do procedimento, o plano de vingança, é válida maior atenção à questão de nuclearidade sugerida aqui.

#### **2.1.4 Plano de Vingança**

A partir de uma espécie de canalização da vontade de vingança sobre a qual falávamos, nasce a categoria “plano de vingança”. Ao longo deste item, analisaremos a ocorrência de planejamentos que orientem para a execução do ato de vingança, movimentações de premeditação. “O Horla” e *O Crime do Padre Amaro*, por exemplo, são obras que dialogam diretamente com a ideia desse tipo de acumulação. Há também, é claro, exemplos objetivamente distantes de uma ideia de premeditação no procedimento de vingança que podem também nos ajudar a entender o conceito um pouco melhor, como é o caso de *O Bom-Crioulo* e mesmo *Frankenstein*, obras fortemente caracterizadas, conforme já pontuado aqui, por uma vontade de vingança extrema, quase instintiva ou animalesca, isto é, pouco, ou nada, calculada. Por outro lado, temos *O Morro dos Ventos Uivantes*, “O Barril de

Amontillado” e *Senhora* que chegam a sugerir algum período ou processo de acumulação, mas não explicitam tal ocorrência. Todavia, em pauta de planejamento orientado à vingança, a obra, que aqui temos como plano de fundo constante, que conta com o mais complexo procedimento de todos é *O Conde de Monte Cristo*, é claro.

Que diferentes categorias de um mesmo procedimento tenham relações mais particulares e internas a dito procedimento, isso é esperado. Todavia, acredito que valha destacar o procedimento narrativo de vingança como especialmente rico em seus entrelaçamentos internos, precisamente por contar com categorias absolutamente complementares e que não poderiam, de forma alguma, existir em isolamento. Nesse sentido, mais relações entre categorias se apresentam conforme avançamos: agora, vemos que a vontade pode tomar forma de plano o qual, por sua vez, pode dar forma ao ato.

Em termos narrativos, o plano há de ser exposto, ou desenvolvido, a partir de uma já estabelecida vontade de vingança. Embora não seja imprescindível a existência de um plano para a verificação da vontade, é totalmente imprescindível que haja vontade prévia para que o plano passe a existir. O plano de vingança, resumidamente, é uma das possíveis formas da vontade de vingança — que essa assume quando submetida a um processo relativamente mais refinado de reflexão. É característico que um planejamento demande considerável sobriedade, algum nível de racionalização gerada pela determinação da vontade. O cálculo e a medição são os meios pelos quais uma espécie de programação é intencionada, proposta ao menos, o que sugere uma preocupação com a efetividade, o sucesso do ato de vingança perspectivado. É essa relação entre o controle ou manipulação da vontade, o desenvolvimento de um cálculo e a perspectiva futura de ação que congregam o núcleo da presente categoria.

Em *O Conde de Monte Cristo* encontramos o mais sólido e evidente exemplo de um plano de vingança. Edmond Dantès, que por catorze anos viveu em situação de subjugação extrema numa masmorra do castelo de If e que, cercado por gigantes blocos de pedra, renovou inúmeras vezes seus votos de vingança, elaborou um plano de incomensurável meticulosidade cunhado em uma inabalável vontade. É claro, meticoloso havia ele de ser também devido à quantidade de personagens envolvidos na trama, bem como as questões exaustivamente pormenorizadas nas últimas duas últimas partes do romance referentes ao institucional, ao político e ao pecuniário, por exemplo. Por isso também, não surpreende o sentimento de devastação e derrota do conde quando Mercedes o pede para modificar uma rota de seu plano que, para ele, parece significar a abdicação de tudo e a morte:

"Não, não é a vida que irei lastimar, é a **ruína dos meus planos tão lentamente elaborados, tão laboriosamente construídos**. Logo, a Providência, que eu julgava

a favor deles, estava contra eles! Logo, Deus não queria que eles se consumassem!" (DUMAS, 2016, p. 1080, grifos meus).

Ao analisarmos “O Horla”, de Guy de Maupassant, contudo, encontramos algo distante do tipo de planejamento exemplificado com Dumas. Isso porque, no conto, o narrador claramente objetiva confrontos, imagina e hipotetiza sobre tais, o que por si só suficientemente preconiza um plano de vingança. A forma como o planejamento é feito, porém, parece pouco calculada, pouco refletida realmente, fazendo com que o nível de sobriedade seja questionável e a premeditação bastante fraca como um todo: "Então... então... amanhã... ou depois... ou um dia qualquer, eu poderia tê-lo sob meus punhos, e esmagá-lo contra o chão! " (MAUPASSANT, 2009, p. 707). As formas de vingança consideradas pelo indivíduo são fruto de uma vontade de vingança cunhada essencialmente no desespero, o que justifica planejamentos pouco trabalhados.

Tomaremos, aqui, a idealização de um momento e de um determinado conjunto de ações, medidas ou desmedidas, meticulosamente calculadas ou pouquíssimo refletidas, como elemento que configura um processo de premeditação. Por isso, ainda que a luta cotidiana e injusta contra o inimigo invisível ponha em questão a sanidade do narrador e torne dúbia a verossimilhança do seu discurso, o que acaba também por auxiliar na viabilização de medidas desesperadas como formas de resposta, existem tentativas planejadas de insurgência no conto.

Em *O Crime do Padre Amaro*, diferente da constatada insuficiência dos planejamentos do oprimido em “O Horla”, tanto os padres quanto João Eduardo têm expõe suas acumulações para seus respectivos atos de vingança. Os padres, por um lado, confabulam e dialogam entre si sobre as penas e os métodos de aplicação possíveis, enquanto João Eduardo, por outro lado, projeta e idealiza um ataque direto, ainda que este nunca venha a ser efetivado pelo escrevente. Bom, que vejamos primeiro a vingança dos padres:

— Desmanchar-lhe o casamentozinho, hem?  
— Você acha? — perguntou sofregamente Amaro.  
— Caro colega, é uma questão de consciência... Para mim era uma questão de dever! Não se pode deixar casar a pobre pequena com um brejeiro, um pedreiro-livre, um ateu... (QUEIRÓS, 2003, p. 177).

O trecho acima se trata de um diálogo entre os padres Natário e Amaro sobre a resposta do grupo de sacerdotes a João Eduardo. Natário mostra-se curiosamente confortável, quase que assume um tom de experiência, ao mesmo tempo em que é assustadoramente inventivo, exercitando sua criatividade para pensar sobre a questão das penas. O grupo parece chegar à conclusão de que seu plano deveria cuidar de duas frentes: as vidas amorosa/pessoal

e profissional do inimigo. Assim, concordam em afastar Amélia de João e de minar sua relação com seus empregadores, o que, por ser um processo deliberativo ou, no mínimo, dialógico, inclusive claro resultado de alguma reflexão, sugere premeditação.

Mesmo que o padre Natário tome centralidade nos momentos de demonstração de acumulação, há certo tom coletivo atribuído ao procedimento. O grupo de sacerdotes age, aliás, de modo a escancarar sua organização e divisão de tarefas para os atos de vingança. Vejamos uma das falas do Padre Natário: "Encarreguem-se vocês do casamento, que eu me encarrego do emprego!" (QUEIRÓS, 2003, p. 179). Assim, torna-se claro o caráter coletivo do procedimento de vingança dos padres e que existe alto nível de organização por trás de suas ações. A conduta coordenada assumida pelos sacerdotes demonstra maior refinamento e cálculo do que, por exemplo, verificamos por parte do narrador de "O Horla"; pontuação óbvia também pela diferente natureza dos procedimentos — um tendo sua origem na opressão e no desespero, e o outro no orgulho e no individualismo.

João Eduardo, por sua vez, opera em um campo de um individualismo muito mais escancarado. A vingança dos padres faz renovar, no escrevente, a vontade de ataque à "padraria" e gera uma nova demanda por planejamento. A personagem também parece se preocupar com o aspecto meticuloso do ato e logo parte para o cálculo. Em diálogo com Gustavo, seu amigo e homem de similares crenças, João Eduardo percebe uma alternativa que agrada:

— Isso precisa uma vingança medonha, menino! É necessário arrasá-los!  
— Uma vingança? João Eduardo desejava-a, vorazmente! Mas qual?  
— Qual? Contar tudo no *Distrito*, num artigo tremendo!  
João Eduardo citou-lhe as palavras do Doutor Godinho; dali por diante o *Distrito* estava fechado aos senhores livres-pensadores!  
— Cavalgada! — rugiu o tipógrafo. (QUEIRÓS, 2003, p. 224).

A própria existência de tal diálogo pressupõe algum tipo de atenção ao ataque recebido, mas é o raciocínio sobre a forma que deveria tomar a vingança que caracteriza níveis melhor definidos de premeditação — há óbvia intenção de resposta ao ataque recebido. A consideração da forma, da orientação ou mesmo do cunho do procedimento de vingança se trata, em grande medida, de um período prévio ao plano, processo esse potencialmente responsável pelo caráter a ser atribuído ao ato de vingança em questão e, portanto, ao procedimento por inteiro. Depois, há a confirmação: "Então, com os cotovelos sobre a mesa, a garrafa entre eles, conversavam baixo, de rosto a rosto, sobre o plano do folheto." (QUEIRÓS, 2003, p. 224).

Outras narrativas, menos determinadas nesse sentido, evocam a noção de planejamento de forma diferente. Analisemos, agora, então, obras que, ao invés de

propriamente desenvolverem a ideia de premeditação, a sugerem apenas; ou melhor: falemos sobre narrativas que, até certo ponto, tomam o plano de vingança como pressuposto de seus procedimentos de vingança, ou mesmo da conduta e trajetória de suas figuras vingadoras, um pouco também como vemos em *O Conde de Monte Cristo* com a quase nula menção aos planos de Edmond. Exemplificando, é também o caso dos romances *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Senhora*, e do conto “O Barril de Amontillado”.

No romance escrito por Emily Brontë, a atmosfera profundamente marcada por um individualismo muito difuso apresenta os atos motivador e de vingança em um arco claro com relações bem resolvidas. Há, entretanto, ao falarmos do plano de vingança da narrativa, mais incertezas. Embora Heathcliff não seja mostrado arquitetando seus planos e muito menos falando sobre tais com outras personagens, a obra trata de espalhar algumas vagas menções ao processo de premeditação. Além disso, parece seguro inferir que a vingança de Heathcliff, em seus atos, ou mesmo em atos de vingança tão prolongados e detalhados no geral, tenha exigido algum nível de cálculo e reflexão.

A primeira vez em que temos Heathcliff e uma menção a planos de vingança ocorre ainda no início do romance: "os dois se esqueciam de tudo no momento em que se viam juntos de novo, ou, pelo menos, no momento em que **arquitetavam algum sinistro plano de vingança**" (BRONTË, 2017, p. 50-51, grifos meus). Ainda crianças, Cathy e o menino acumulam vontade de vingança contra Hindley, o tirano, e chegam a perspectivar atos mais ou menos obstinados em busca por reparação. Pouco, no entanto, acredito que tenham esses planos de infância efetivamente mediado a vontade de vingança de Heathcliff quando adulto.

Adiante no texto, em meio aos tensionamentos do retorno de Heathcliff e de seus jogos com Isabela, o homem declara sua vontade de vingança a Catherine:

— Quero que compreenda que sei que você me tratou infernalmente... infernalmente! Está ouvindo? E, se acalenta a ilusão de que não percebo isto, você é uma tola; e, se pensa que posso ser consolado com palavras amáveis, é uma idiota, e, se meteu na cabeça a ideia de que sofrerei sem me vingar, vou convencê-la do contrário, dentro de muito pouco tempo! (BRONTË, 2017, p. 122).

A mulher, tomada por ciúmes, amor e um intenso conflito, então indaga: “— Eu o tratei infernalmente e você se vingará! Como tomará essa vingança, seu ingrato, estúpido? Como foi que o tratei infernalmente?” (BRONTË, 2017, p. 122). A resposta de Heathcliff é afiada como o punhal que Simbad, o marujo, recebeu de Luigi Vampa:

— Não procuro vingar-me em você — replicou Heathcliff, com menos veemência. **O plano não é este.** O tirano esmaga seus escravos e estes não se voltam contra ele, esmagam os que estão por baixo deles. Você poderá torturar-me até à morte, para se divertir. Mas permita-me, apenas, que eu me divirta, um pouco, da mesma maneira,

e evite insultar, tanto quanto puder. Tendo arrasado meu palácio, não construa uma choupana e, complacientemente, admire sua própria caridade de me dá-la para moradia. (BRONTË, 2017, p. 122).

“O plano não é este” é bastante importante para a construção da figura de Heathcliff como um vingador meticuloso. Trata-se de uma sugestão de que o anti-herói manipula sua vontade de vingança de modo a premeditar seus atos e a jornada como um todo. Não sendo vingar-se de Cathy o plano, é pressuposto que haja um plano, outro, mas ainda um plano. Inclusive, Heathcliff, após seu retorno, esbanja sobriedade e foco inabaláveis, um pouco como vemos também na conduta de Monte Cristo, em Paris principalmente. A determinação proveniente da vontade de vingança pode ser comedida e controlada, ou pode controlar e levar ao ápice do rancor, como já discutido, também a ser novamente tratado no próximo item. Isto posto, é viável dizer que, no geral, o plano de vingança é o resultado do controle, da sobriedade assumida pelo vingador sobre sua própria vontade, daí uma possível antítese entre o ápice da vontade de vingança e a premeditação resultante da vontade comedida.

Ainda sobre a prudência dos atos e o conjunto de obras que apenas sugerem um plano de vingança, nos voltemos ao conto “O Barril de Amontillado”. Escrito por um dos maiores mestres da literatura gótica, a obra é quiçá o melhor objeto para a exemplificação da questão da não menção, sugestão apenas, de um plano. No texto, Montresor calmamente dirige a cena, demonstrando todo seu comedimento, e nisto está a ideia de plano objetivamente implicada. “Ao fim e ao cabo, eu me vingaria, isso era ponto pacífico, irrevogável – e, sendo irrevogável, a decisão excluía toda ideia de risco.” (POE, 2012, p. 133). Com efeito, a resolução de vingança, a promessa, a mais completa entrega a um procedimento de vingança parece ter potencial pacificador no espírito do vingador; algo sobre a irrevogabilidade do compromisso. Não ilógico seria dizer que a calma também provém do preparo, da premeditação que o compromisso em alguma medida pressupõe.

O conto ainda repetidamente expõe elementos que corroboram com a leitura de que o narrador necessariamente calculou seu ato. Isto desde os detalhes tratados como preparativos, como o seu discurso ensaiado, falso, mas não só. Toda a cena narrada tem tom plástico, como se tudo ali tivesse sido antecipado por uma mente muito atenta — as menções ao barril de amontillado e a suposta demanda de verificação por um maestrino paladar são bons exemplos. Além disso, outros elementos como a disposição de objetos necessários para a concretização do plano, como as tochas, caracterizam organização prévia. O mesmo pode-se dizer sobre a preparação geral do terreno:

Não havia nenhum criado em casa; todos tinham escapado para festejar, em louvor à época. Eu lhes dissera que não voltaria até a manhã seguinte e dera ordens explícitas de que não dessem um passo para fora da casa. Essas ordens eram suficientes, eu bem sabia, para garantir o sumiço imediato de todos e de cada um, tão logo eu lhes desse as costas.(POE, 2012, p. 133).

Isto é, foi preciso antecipar que o local teria também de ser preparado para a recepção do ato. Esses elementos todos sugerem de forma contundente que algum plano de vingança tenha sido elaborado previamente, mesmo que esse não seja mencionado no texto. *Senhora* faz coisa parecida com a vingança de Aurélia, certamente um outro bom exemplo em termos de preparação, mas que existe apenas no que há de implícito no livro.

No romance de José de Alencar, a protagonista Aurélia mostra-se profundamente determinada a concretizar sua vingança, estando disposta a pagar o que for necessário por Seixas: “Desejo como é natural obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e portanto até a metade do que possuo, não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar.” (ALENCAR, 2011, p. 44). Esse comportamento é um dos pontos que melhor figura a entrega da mulher ao seu procedimento, principalmente ao resgatarmos sua relação com o dinheiro e financeirização presente em todo o universo narrativo. Esse nível de resolução pode ser um demonstrativo do período de acumulação pelo qual passou Aurélia — afinal, como vimos antes, a assertividade do vingador tudo tem a ver com o comedimento de sua vontade que, por sua vez, está objetivamente ligado à noção de planejamento.

Aqui, desmedida ou não, a vingança de Aurélia é de proporções consideráveis, envolvendo terceiros e processos de alguma duração devido às negociações e aos trâmites necessários. O tio da protagonista, Lemos, é uma das personagens responsáveis pela mediação da vingança de Aurélia, sendo ele essencial para a manutenção temporária do anonimato da senhora, mas também como um negociador das transações. Essa participação de Lemos é um dos elementos que indicam alguma espécie de planejamento prévio, além da óbvia complexidade do procedimento de vingança em si. Isso porque níveis de organização são requeridos para o envolvimento de terceiros, principalmente quando estes seguem instruções ou ordens — algo relativamente próximo do que é conduzido pelo conde com Ali, Baptistin e Bertuccio, ainda que na obra de Dumas esses personagens não expressem consciência sobre os reais planos do vingador. Além do mais, há um ponto na narrativa em que o seguinte é posto: “A firme intenção de persistir na primeira resolução, que ela não tomara, senão depois de muito refletida” (ALENCAR, 2011, p. 88), ou seja, houve profunda

reflexão! Tal ponderação de Aurélia é o que temos chamado de plano de vingança, tanto a atividade de planejar, como o período de acumulação necessário para tal.

Precisamente por ser apenas indicada em algumas obras e, em outras, nem mesmo referenciada ou sugerida, como é o caso de *Frankenstein* e *O Bom-Crioulo*, que a categoria “plano de vingança” não compõe o grupo de etapas nucleares do procedimento. Essa verificação pode contrariar, talvez, expectativas gerais sobre narrativas de vingança, mas é preciso pontuar: diferentes procedimentos de vingança apresentam diferentes níveis de refinamento e complexidade, o que necessariamente tem a ver com a forma como se constituem e se entrelaçam as categorias do procedimento.

Idealmente, uma vez elaborado o plano, é chegada a hora de agir. Depois das mais ou menos minuciosas reflexões acompanhadas de um ou mais cálculos, os vingadores movem-se, então, em busca dos seus objetivos, sejam eles de retratação, conquista ou aniquilação. Trata-se de uma transição narrativa, da premeditação ao ato; quando os justiceiros partem em busca da realização total de suas lides, como descreve Victor Frankenstein ter sido a criação. Por isso, a seguir, na sequência das etapas do procedimento, voltemo-nos aos atos de vingança, à vazão das vontades e à concretização dos planos, à vingança propriamente dita.

## **2.2 Vingança**

É chegada a hora de nos atermos ao que há de mais central no procedimento de vingança: ela própria, a vingança em si, a ação que dá nome ao modelo e particulariza o tipo narrativo. Como parte do grande núcleo, apresento-lhes duas sintéticas categorias terminantemente relacionadas, onde a relação é de dependência e até mesmo condição: ato de vingança e catarse. Assim, conforme intenciono demonstrar a seguir, encontraremos na categoria “ato de vingança” o próprio cerne, não apenas deste item, mas também, e principalmente, do procedimento de vingança em sua totalidade. É importante lembrar que o que agora chamo de vingança diz respeito à etapa do procedimento e não, repito, não ao procedimento como um todo — demarcação essa absolutamente imprescindível.

### **2.2.1 Ato de Vingança**

O revide. O ato de vingança se trata das ações empreendidas em prol da efetiva realização de uma vingança. Que o caráter desta categoria não seja, em nenhum grau,



confundido com o de qualquer outra, nem mesmo as nucleares. A centralidade do segundo conjunto de etapas recai justamente sobre esta, a que sintetiza, até certo ponto, a ação narrativa, que justifica o procedimento e, muitas vezes, é responsável por seu desfecho — ou, ao menos, o encadeamento deste. É uma das mais concretas formas de expressão do espírito de vingança, ao mesmo tempo em que também é a mais final das respostas ao ato motivador. É simultaneamente o resultado das acumulações da vontade e dos cálculos do plano de vingança. É, em geral, o verdadeiro ponto de ebulição da narrativa, o ápice do procedimento de vingança. Vejamos alguns exemplos.

Partindo de nosso conhecido *corpus*, organizo essa etapa em três grupos para melhor categorização e mais claro posicionamento das coisas. O primeiro deles conta com “O Barril de Amontillado”, *O Bom-Crioulo* e um dos procedimentos encontrados em *O Crime do Padre Amaro*. Por falta de melhor termo, chamaremos os atos das obras do primeiro grupo de atos completos. O segundo grupo, com atos que concordaremos em chamar de incompletos, congrega *Senhora*, “O Horla” e o outro procedimento de vingança encontrado no romance de Eça de Queirós. O terceiro grupo de atos decidi chamar de atos difusos. A esse último grupo, atribui-se *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Frankenstein*. *O Conde de Monte Cristo* pertence também ao primeiro grupo.

Os atos de vingança do primeiro grupo são aqueles realizados sem interrupções, frequentemente caracterizados por uma precisão proveniente de uma muito assertiva vontade de vingança ou um muito meticuloso planejamento. O assassinato cometido por Amaro em *O Bom-Crioulo* é certamente um bom exemplo de tal assertividade — o ato, não fruto de cálculos de nenhuma natureza, mas do ápice da vontade de vingança, é direto e completo em si, o que, faz-se necessário destacar, não significa o mesmo que bem-sucedido. A vingancinha dos sacerdotes contra João Eduardo é objetiva; depois de planejada, recebe rápido e obstinado encaminhamento: não há pausas. O mesmo ocorre em “O Barril de Amontillado”, conto totalmente pautado pela objetividade do vingador — o movimento de retaliação contra Fortunato é resoluto e final; completo em si, como Bertuccio se enganou em acreditar ter sido o seu na obra de Dumas, bem como tão terminalmente foram os de Emond Dantès contra seus inimigos.

Que no centro do cânone do tipo de narrativa que aqui proponho está *O Conde de Monte Cristo*, disso não há dúvidas; acredito que na obra de Dumas está o âmago do que tenho demonstrado entender como uma narrativa de vingança e poucas outras categorias presentes na obra poderiam tão bem explicitar tal ponto quanto essa. A resolução de Edmond é indiscutível e sua assertividade fazem com que seus planos pareçam realmente infalíveis.

Buscando simplificar o complexo, façamos uma síntese dos atos de vingança do protagonista na obra.

Contra Caderousse, o primeiro alvo a cair, há a entrega do diamante e a calculada espera pela ação da aniquiladora ganância do homem. Depois, há o arrombamento à casa de Monte Cristo em que não fora o conde diretamente o responsável pelo assassinato de Caderousse, mas sim capaz de uma terrível negligência que viabilizou a consumação de tal. Segundo ele, Deus havia se cansado de Caderousse, de seus crimes, de sua covardia e de sua insistência em ignorar a misericórdia do senhor (DUMAS, 2016, p. 1018). Já contra Fernand, os golpes foram de outra ordem, muito alinhados com a vida que o antigo pescador catalão havia conquistado. Primeiro, “escrevem de Janina”, desferindo ataques à Danglars e Fernand simultaneamente, o conde manipula o desmanche do casamento de Albert e Eugénie e destrói por completo qualquer possibilidade de manutenção da figura pública de Fernand na sociedade parisiense; Haydée e sua vontade de vingança, pela traição e o assassinato de seu pai, Ali Paxá, convergem com Edmond e a sua, tornando o golpe ainda mais fatal. Fernand é abandonado pela esposa, Mercedes, e pelo filho que tentam fugir de tal danação. Fernand comete suicídio, é o segundo a cair.

Contra Villefort, além de Edmond, há sua própria esposa, mulher avarenta e inescrupulosa que deliberadamente assassina importantes membros da família Saint-Méran e atenta contra Valentine com vistas à herança a ser deixada para seu filho, Édouard. Contra o procurador do rei, um só golpe direto por parte de Edmond é necessário: a revelação de que Benedetto, o assassino, o criminoso, é seu filho ilegítimo fruto de um adultério entre Villefort e a sra. Danglars. Mais ao final, a sra. Villefort comete suicídio e assassina Édouard. Com tantas perdas e a destruição de sua vida profissional e pública, Villefort enlouquece, principalmente por acreditar na veracidade da morte de Valentine, seu mais importante pilar.

Contra Danglars, os ataques foram mais numerosos e bastante voltados à esfera financeira da vida do banqueiro. Um destaque particular há de ser feito para a estratégia do telégrafo que resulta em uma contundente perda para Danglars, o homem começa a cair em desgraça pecuniária e encontra no casamento de sua filha a única resposta. No entanto, Edmond, sempre léguas à frente com seus planos, já havia tratado de inserir uma nova peça no tabuleiro: o príncipe Cavalcanti, ou melhor, Benedetto, tal filho ilegítimo de Villefort, mas não só, também filho adotivo de Caderousse e noivo de Eugénie. Cavalcanti é desmascarado como Benedetto e assassino de Caderousse em seu casamento com a filha de Danglars, o que resulta na mais avassaladora arruinação do banqueiro: “— Recapitulemos: Villefort, como dizíamos, perdendo toda a família de maneira estranha; Morcerf, desonrado e morto; eu,

coberto de ridículo por esse celerado Benedetto, e como se não bastasse...” (DUMAS, 2016, p. 1219), como se não bastasse, sua filha Eugénie o abandona durante a confusão envolvendo Benedetto em seu casamento. Ao final, depois de tentar fugir em busca de uma chance de se restabelecer em outro local. Danglars não consegue escapar, o conde, com a ajuda de Luigi Vampa e Peppino, o encontra e extrai cada último franco que lhe restava. Danglars vive, é poupado, mas tem de lidar com um cenário por ele inesperado, partir com apenas cinquenta mil francos.

Os atos de vingança de Edmond Dantès são poderosos e finais. Dentre seus quatro alvos, um acabara humilhado e assassinado, outro morto e desonrado, outro solitário e louco e o último ridicularizado e quase miserável. Todos atos completos em si, pertencentes ao primeiro grupo aqui discriminado, sem dúvida.

Como informado pelo nome dado, ao segundo grupo competem atos de vingança incompletos. Isto é, aqueles que se desenvolvem até um ponto qualquer de interrupção, pausa ou fragmentação — refiro-me a interrupções terceiras, pausas tomadas pela própria figura do vingador e possíveis segmentações necessárias e situacionais. Em *Senhora*, a dúvida provém de Aurélia, a própria responsável pelo procedimento de vingança, e sua insuficiente resolução. Em “O Horla”, o homem sufocado pela violência do opressor percebe, ao final, a necessidade de renovar a sua promessa de vingança, devido à ineficácia do ato — um ato de vingança mal sucedido. João Eduardo, em sua batalha contra a falsa moral eclesiástica, tem menos sucesso ainda. A vontade de vingança do homem, tamanha que fora, encarregou-se da interrupção. O resultado foi a não realização de plano algum e o nome desgraçado foi o do próprio vingador.

Quando discutimos os planos de vingança no item 2.1.4, um especial destaque foi feito à obra de Emily Brontë sobre o caráter do procedimento de vingança de Heathcliff, uma vingança difusa. É sobre essa característica que fala o terceiro grupo dos atos de vingança. Ambos os textos *Frankenstein* e *Morro dos Ventos Uivantes* são narrativas difusas de vingança e compõem tal último grupo. No primeiro romance, já sabemos, há dois procedimentos, todos os dois com atos de vinganças variados, entrecortados, em doses, de maneira espalhada, pouco concentrada ou “final”, como os atos do primeiro grupo. No segundo, não há como apontar um particular ato de vingança, mas fica evidente uma conduta geral pautada pelo rancor. Além disso, o protagonista renova, transpõe e transfere sua vontade de vingança ao longo do procedimento, o que interfere diretamente nas manifestações dessa vontade, modulações na realização do ato.

Que prestemos especial atenção aos casos do terceiro grupo. Os atos de vingança da criatura em *Frankenstein*, no final das contas, é um rastro de morte. Há um efeito criado pela intensidade e abrangência do ato. O monstro, primeiro, assassina William e causa, indiretamente, a morte de Justine. Depois, Henry é morto pelo monstro e tudo é encerrado com o esgotamento do criador e um dúbio triunfo da criatura. Difuso, espalhado, justamente porque se dá em vários pontos e não em um único ato, mas que o alvo, por sua vez, seja unitário. No caso de Victor, não há o que chamar de ato, não há ataque, não há revide. Frankenstein busca e passa a dedicar sua vida àquela missão de vingança, mas nada realiza, é a mais completa frustração que o seu procedimento tenha sido interrompido pela sua morte e não finalizado com o seu triunfo.

A vingança de Heathcliff é talvez a mais pura forma da difusão a qual me refiro aqui. Assim é o caso de Heathcliff como personagem vingador, mas principalmente de sua vingança. Mas então, qual, ou quais, os atos de vingança de Heathcliff? Depois do retorno da protagonista ao fronte da narrativa, Hindley é o primeiro dos alvos, mas o ato de retaliação é pouco claro. Em seguida, Isabela Linton torna-se uma importante chave para a realização da vingança, a manipulação da menina e o sofrimento causado à família é certamente um de seus atos vingativos contra os Linton, em especial Edgar. Além disso, há uma espécie de tortura contra Hareton que, depois, se estende à Cathy Linton e ao próprio Linton Heathcliff. Quer dizer que a efetiva realização da vingança de Heathcliff está em todo lugar na segunda parte de sua vida: está no cotidiano daquelas famílias, no próprio retorno de Heathcliff, na decisão de tomar seu espaço no Morro dos Ventos Uivantes e na rispidez de sua voz; está no controle, sobretudo; nas manipulações, humilhações e na reivindicação do que o foi negado.

Antes de concluir o presente item, cabe discutir as relações estabelecidas pela categoria ato de vingança com as prévias e posteriores categorias do procedimento. A provavelmente mais óbvia relação é aquela entre os dois grandes atos do modelo: o ato motivador e o ato de vingança. Estes dois pilares do procedimento narrativo em questão se relacionam de modo condicional principalmente — o ato de vingança está sempre condicionado ao ato motivador, dado o caráter precedente de um sobre o outro. Daí surge a questão do caráter: qual caráter assumirá o ato de vingança e em que medida pode tal caráter acarretar um novo ciclo?

Voltemos mais uma vez a Dumas. Em *O Conde de Monte Cristo*, Edmond, ou melhor, o conde, em seu primeiro diálogo como tal com Villefort, fala sobre justiça. Ao ponderar sobre as leis e o funcionamento de diferentes sistemas de punição o conde mobiliza uma referência preponderante para pensarmos a vingança, a lei de talião: “devo dizê-lo,

cavalheiro, foi precisamente essa lei dos povos primitivos, isto é, a lei de talião, que julguei mais de acordo com o coração de Deus.” (DUMAS, 2016, p. 606). Do latim *lex talionis*, algo como uma soma das palavras lei e parêlo, expõe essa reciprocidade que discuto — a reciprocidade do crime e da pena, do ato motivador e do ato de vingança, dessa lei de retaliação. “Olho por olho, dente por dente”, assim dita a lei. Isto é, trata-se de uma busca por alguma espécie de emparelhamento, equiparação, retorno ao equilíbrio; esta é a relação entre os dois maiores pilares do procedimento narrativo de vingança.

Em outro momento, Dumas escreve: “mas, no caso de uma dor lenta, profunda, infinita, eterna, eu daria em troca, se fosse possível, uma dor semelhante à que me havia sido causada: olho por olho, dente por dente, como dizem os orientais” (DUMAS, 2016, p. 430). No entanto, em *Senhora*, primeira obra do segundo grupo, o de atos incompletos, a vingança de Aurélia segue medidas arbitrárias com critérios pouco claros e bastante distantes do ato motivador realizado por Seixas. Ao mesmo tempo em que pode ser difícil criar critérios para mensurar e avaliar a intensidade que há na destruição de um coração como um ato motivador, a condenação de uma vida, a subjugação de um indivíduo a um contrato supostamente eterno soa bastante exagerado. Dizer isso significa dizer que o ato de vingança de Aurélia é um ato desmedido em que níveis razoáveis de resposta não foram atendidos ou respeitados. Daí, talvez, as dúvidas, o eventual arrependimento e a final interrupção do procedimento de vingança pelas mãos da própria personagem.

A complicação encontrada em “O Horla” é diferente. No conto, não parece existir efetiva viabilidade de que a lei de talião se aplique, afinal o vingador e o alvo da vingança não são de mesma natureza. A figura do Horla é a de uma criatura, um monstro, uma projeção da mente do narrador, um alienígena, um ser invisível, algo não propriamente humano. O narrador deixa bastante claro a dificuldade em empreender um ataque contra o Horla devido, justamente, suas qualidades “sobre-humanas”. Além do mais, há algo na base da relação estabelecida pelo ato motivador que modifica o caráter do procedimento como um todo: trata-se de uma relação de opressão e de uma vingança como tentativa de insurgência da parte do oprimido. O emparelhamento deste terreno exige, portanto, algo mais do que apenas uma avaliação dos níveis de cada ato; exige um nivelamento das condições de humanidade de cada um, o que, é claro, complexifica em muito o exercício da tal lei de talião.

Por outro lado, os sacerdotes em *O Crime do Padre Amaro*, por exemplo, parecem manter mais ou menos o mesmo nível de profundidade, sem que a punição extrapole as medidas da ofensa. A disputa entre João Eduardo e os padres se dá muito por vias da opinião pública e das relações daquela particular comunidade. Por isso, em especial, a equiparação da

ofensa, o comunicado publicado em jornal contra as práticas eclesiásticas, com a punição, a destruição da imagem de João Eduardo frente àquela mesma comunidade. É claro, com muito mais intensidade e profundidade, *Frankenstein* mostra coisa parecida: a destruição completa de qualquer possibilidade de felicidade e a solidão como punição. O monstro, abandonado, fadado a viver sozinho e isolado do mundo, decide fazer com que Victor sofra também em isolamento, sem ninguém que o ame ou que por ele seja amado. Nestes casos, assim como também, com pequenas ressalvas, em *O Morro dos Ventos Uivantes*, há algum cuidado com a reciprocidade dos atos motivador e de vingança, com uma espécie de proporcionalidade sagrada da vingança.

Fora a relação com o ato motivador, a categoria “ato de vingança” também estabelece claras conexões com outras etapas do conjunto pré-vingança. Novamente, é como se o ato de vingança fosse resultado das acumulações possíveis durante a elaboração do plano de vingança, por exemplo. Também é o mais concreto resultado da vontade de vingança, além de uma outra contundente expressão do espírito de vingança. Faz sentido que o ato de vingança estabeleça relações tão importantes com outros pilares do modelo dado sua condição nuclear no procedimento. Naturalmente, esperaríamos que os conjuntos pré-vingança e vingança dialogassem de forma singular. O mesmo ocorre, talvez em menor acordo com a intuição e conforme será demonstrado mais à frente, com o conjunto de categorias pós-vingança, afinal seu foco é suceder o episódio central do procedimento narrativo. Antes, no entanto, que nos voltemos à categoria “catarse”, segunda e última etapa deste grupo.

### **2.2.2 Catarse**

Catarse, processo de cura, limpeza, livramento, purgação ou libertação do espírito. Dedico este item aos atos de verbalização do sentimento de libertação que podem acompanhar a culminância de um ato de vingança. Falo de vingança como esse procedimento que, em *Frankenstein*, compromete eternamente os corações, que, em *O Crime do Padre Amaro*, controla João Eduardo tão completamente e que, em *O Conde de Monte Cristo*, corresponde a várias vidas; esse procedimento que, quando em vias de conclusão, por vezes, demanda espécie qualquer de expurgo verbal, quase como um antídoto contra esse implacável veneno ou uma derradeira libertação das correntes da vontade.

Muito conscientemente posiciono tal categoria no conjunto “vingança” e não no conjunto “pós-vingança”, como talvez pareça preferível, por dois simples motivos: 1. quando

existente, a catarse ocorre necessariamente em adjacência ao momento do ato — sendo já outra coisa, se distante, mesmo quando similar; 2. parece haver algo de acessório na etapa: a catarse pode se dar de forma totalmente coincidente com o ato de vingança, ou apenas compor seu início, meio ou fim, sem grandes restrições nesse sentido, mas há sempre tom de contingência, de fortuito, em perspectiva do ato central. Além disso, conforme verificaremos mais à frente, ao conjunto de pós-vingança cabem outros elementos ainda mais conclusivos e finais, além de profundamente mais independentes quanto ao ato de vingança em si.

É verdade; aparentemente, há baixa incidência da categoria nos procedimentos narrativos de vingança no geral, mas imprudente seria deixá-la de fora da presente análise por esse motivo. Dada a relação da catarse com o espírito de vingança e a corrupção exercida pela vontade, destaco um elemento especial acerca desta etapa: a complementaridade ao ato de vingança que representa a catarse pode, em muito, contribuir com o desdobrar do clímax do procedimento de vingança. Esse favorecimento ao procedimento narrativo acontece pela expressão do triunfo do vingador, pela comemoração de um ato bem-sucedido, pela confirmação do restabelecimento do equilíbrio, pelo tal nivelamento do terreno; em suma, pela derradeira feitura e prevalência da justiça aos olhos do vingador.

Para essa categoria, o melhor exemplo, dentre as obras parte do *corpus* da investigação, é certamente o conto “O Barril de Amontillado”. O texto escrito por Poe realiza-se como uma espécie de súplica da vingança e tem grande valor na figuração do procedimento proposto. A catarse surge no conto, por exemplo, de maneira bastante categórica; diz Montresor: “Não devia apenas punir, mas punir impunemente. Um mal não está reparado se alguma represália recair sobre quem o repara. Como não está reparado se o vingador não puder se revelar a quem cometeu o mal.” (POE, 2012, p. 133). Ou seja, a destruição de Fortunato precisaria decorrer-se de forma que o vingador escapasse impune posteriormente e que fosse assegurado o conhecimento do alvo sobre a autoria do ataque, ou melhor, da retaliação: esse último ponto é o que pode haver de catártico na vingança.

Tão súplica da vingança o é que faz coro com *O Conde de Monte Cristo* quanto ao assunto de impunidade; nesse caso, sobre a vingança de Bertuccio contra o sr. Villefort: “O importante não era matá-lo, tive cem oportunidades para isso, mas matá-lo sem ser desmascarado e, sobretudo, sem ser preso.” (DUMAS, 2016, p. 550). Aqui, “não ser desmascarado” refere-se, no entanto, não ao adversário e alvo, mas às autoridades, como demonstra o trecho em seguida: “Pulei em cima dele e lhe enfiei a faca no peito, dizendo-lhe: — Sou Giovanni Bertuccio! Sua morte pelo meu irmão e seu tesouro pela viúva: como pode ver, a minha vingança é mais completa do que eu mesmo esperava.” (DUMAS, 2016, p. 553).

A compreensão de que há censura à catarse no trecho citado anteriormente a esse é contrariada precisamente pela urgência com que a mesma é mobilizada logo após, no trecho acima. Exemplos de um aparente ideal de vingança.

Enfim, em “O Barril de Amontillado”, a ideia de deleite parece se sobressair em certos momentos da realização da vingança, principalmente a parte final da cena, quando o narrador trabalha para a construção da parede que condena Fortunato. Em dado momento, o narrador declara que, já após o acorrentamento do inimigo, respondeu “aos gritos daquele que clamava” fazendo eco a esses e que, em coro com o homem, os ultrapassou em “volume e força” (POE, 2012, p. 141). Há, nisso, mais do que triunfo, há regozijo, gozo. Essa exultação expressa pela personagem é parte do seu processo de catarse diante da iminência do sucesso de sua vingança. Depois, o seguinte trecho evoca a catarse em seu ápice no conto:

— Passe a mão pela parede — eu disse — , não há como não sentir o salitre. Na verdade, tudo é muito úmido. Permita-me implorar de novo, vamos voltar. Não? Então serei obrigado a deixá-lo aqui. Mas antes devo-lhe todas as pequenas atenções a meu alcance.

— O Amontillado! — exclamou meu amigo, ainda não recobrado do espanto.

— É verdade — respondi — , o Amontillado.

[...]

— Ha, ha, ha! He, he! Que bela piada, verdade — uma peça excelente. Vamos morrer de rir no palazzo, he, he, he! Com um bom vinho, he, he, he!

— O Amontillado! — eu disse.

— He, he, he! He, he, he! Sim, claro, o Amontillado. Mas não está ficando tarde? Será que não estão nos esperando no palazzo, a minha senhora e os outros?

— Sim — respondi —, vamos embora.

— Pelo amor de Deus, Montresor!

— Isso mesmo, pelo amor de Deus!

(POE, 2012, p. 141).

Além de agir com uma clara frieza de precisão similar à sentença atribuída a Caderousse por Edmond Dantès, Montresor se refestela no reavivamento do diálogo anterior e brinca com as dificuldades por ele próprio impostas. Preocupa a hora a quem tem aonde ir e ir ou não embora é preocupação dos que têm tal escolha. Fortunato, acorrentado e isolado, entregue ao desespero, propõe que aquilo se torne uma piada, uma peça, mas o vingador não aceita; pra ele, a brincadeira é outra. A ironia do convite atrelada à impossibilidade do aceite dá luz à catarse do vingador e revela o deleite da retaliação. Esses são os elementos que fazem da aniquilação de Fortunato o maior exemplo de catarse do vingador como etapa do procedimento de vingança.

Outros exemplos de desenvolvimento da categoria podem ser encontrados nos romances *Senhora*, *O Crime do Padre Amaro* e, é claro, *O Conde de Monte Cristo*. Na obra de Alencar, a catarse parece cumprir o papel de demarcar o início do ato de vingança de Aurélia, ou seja, diferentemente do que vimos em “O Barril de Amontillado”, aqui, a catarse



não só antecede, em alguma medida, o verdadeiro ato de vingança, como também o introduz. O castigo de Fernando Seixas diferencia-se objetivamente da maioria dos outros atos de vingança por uma série de motivos, alguns deles já discutidos aqui, mas também, e principalmente, pela forma que toma o ato de vingança da mulher — os ataques que Aurélia lança são de outra natureza.

Se, conforme me parece mais pertinente, tomarmos o casamento pela mulher arquitetado (recheado de enigmas, fingimentos e humilhações) como o cerne do ato de vingança, a relação do ato, bem como do procedimento de modo geral, com a etapa de catarse torna-se ainda mais central. Isto porque não há intenção de assassinato, nem qualquer outro tipo de ataque físico ou à vida, não há tentativas de destruição da imagem, não há correntes, nem prisões — a vingança de Aurélia se aproxima, nesse sentido, muito mais da dispersão em *O Morro dos Ventos Uivantes* e da tortura e humilhação em “O Horla”, do que do rastro de morte em *Frankenstein* ou do ímpeto de aniquilação em *O Bom-Crioulo*. Em *Senhora*, os primeiros verdadeiros ataques são palavras, o tripúdio de Aurélia, a humilhação de Seixas — catarse, o triunfo da vingadora:

— Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de por termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido. (ALENCAR, 2011, p. 100).

Seixas, então, expressa sua dor diante do golpe desferido repetindo a última palavra dita por Aurélia em tom de indagação. A mulher, fazendo proveito da incredulidade do adversário-amante, continua:

— Vendido sim; não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento. (ALENCAR, 2011, p. 100).

Nada é mais claro do que a intencionalidade do tom assumido pela senhora, a humilhação de Fernando simboliza o efetivo início de seu ato de vingança; funciona quase como um marco do sucesso do plano de Aurélia. As palavras “traste” e “barato” contribuem especialmente e intensificam os ataques. A declaração de que o momento de catarse valeria toda a sua riqueza apenas confirma o regozijo contido na prática — Aurélia verdadeiramente desfruta de cada palavra acompanhada do silêncio atônito de Seixas. Em seguida, a protagonista sumariza do que se trata a presente categoria do procedimento de vingança

pedindo: “— [...] Deixe-me vaziar o que tenho dentro desta alma, e que há um ano a está amargurando e consumindo.” (ALENCAR, 2011, p. 101).

*O Crime do Padre Amaro* também, a seu modo, realiza a etapa de catarse ao final do procedimento de vingança dos padres. Após os devastadores ataques contra João Eduardo, alguns dos sacerdotes demonstram grande satisfação com sua vingança bem-sucedida:

Mas Natário apareceu, radiante. Deu grandes apertos de mãos em redor, rompeu em triunfo:

— Então já sabem? O patife, o assassino, escorraçado de toda a parte como um cão! Nunes expulsou-o do cartório. O Doutor Godinho disse-me agora que no governo civil não punha ele os pés. Enterrado, demolido! E um alívio pra gente de bem! (QUEIRÓS, 2003, p. 241).

O que há de catarse aqui é diferente do que vimos anteriormente. As verbalizações de Natário em celebração do seu triunfo não são direcionadas a João Eduardo, ao alvo da vingança, mas aos companheiros e semelhantes, como uma espécie de proposição de celebração coletiva do ato de vingança. Natário, no trecho, enfatiza muito veementemente tudo de negativo que associa à figura do escrevente, como quando usa as palavras “patife”, “assassino” e “cão” que por si só já dialogam com a noção de catarse que adotamos aqui. É no uso das palavras “enterrado” e “demolido”, no entanto, que encontramos o que há de mais catártico no discurso: Natário e os outros sacerdotes, com o seu plano, foram os responsáveis pelo enterro e a demolição de João Eduardo. Isto é, existe aqui uma referência completa, orgulhosa e celebratória do triunfo dos padres sobre o ateu.

É claro que a obra de Dumas não poderia ficar de fora dessa. Edmond Dantès faz merecido uso do recurso em cada uma de suas vinganças. No leito de morte de Caderousse, por exemplo, o vingador faz questão de testar a memória do homem ao pedir “— Olhe bem para mim.” (DUMAS, 2016, p. 1019) a fim de que o alvo o reconhecesse para que, como também o fez Benedetto, fosse possível o regozijo. Com Fernand, a coisa é ainda mais radical:

— Dos meus cem nomes preciso dizer-lhe apenas um para fulminá-lo, mas você pode adivinhar esse nome, não? Ou melhor, pode se lembrar? Pois, apesar de todos os meus sofrimentos, todas as torturas que sofri, mostro-lhe hoje um rosto que a felicidade da vingança rejuvenesce, um rosto que você deve ter visto com bastante frequência em seus sonhos depois do seu casamento... com Mercedes, minha noiva! (DUMAS, 2016, p. 1107).

O efeito não poderia ser outro, ao mesmo passo em que se refestela Monte Cristo com o diálogo, Fernand encontra-se completamente derrotado; daí sucede seu suicídio. Com Villefort, vemos a forma como a catarse pode fazer interagir ato motivador e ato de vingança, garantindo a ciência do alvo sobre seus crimes e sua pena. Quando o procurador do rei indaga

sobre seus crimes, Edmond é categórico ao dizer: “— O sr. condenou-me a uma morte lenta e hedionda, o senhor matou o meu pai, o senhor confiscou-me o amor com a liberdade, e a felicidade com o amor!” (DUMAS, 2016, p. 1297). Em seguida, Edmond revela sua identidade, etapa que passou a compor parte essencial na execução de suas vinganças, afinal o mesmo ocorre posteriormente em seu ato contra Danglars, totalizando quatro procedimentos de vingança com a categoria “catarse”.

Salvo atos de vingança não conclusivos, existe na realização do ato, e mais ainda na catarse de vingança, algo de final, que, no mínimo, anuncia o encerramento de um procedimento. Necessariamente, a real celebração de um empreendimento bem-sucedido deve suceder o sucesso do empreendimento em si; assim como o sucesso irremediável depende de elementos como a completa finalização do ato, a não iminência de um outro, e contrário, movimento de retaliação, conforme ensina o procedimento de “O Barril de Amontillado”, e que impunemente o vingador encerre seu procedimento. Ainda assim, o que existe de terminal no ato de vingança e na catarse é apenas anúncio; o que efetivamente há de surgir e decorrer posteriormente compete a outras etapas. Ou seja, o conjunto de categorias “vingança” cumpre sempre um outro papel, além dos já mencionados: o de indicar o fim do procedimento; o de anunciar o conjunto “pós-vingança”.

## **2.3 Pós-vingança**

Enfim, chegamos ao último grupo de categorias componentes do modelo narrativo de vingança proposto; conjunto que denominaremos “pós-vingança”. Aqui estão contidas duas categorias frequentemente curtas e conclusivas a rigor. Trata-se do desfecho narrativo da vingança — os momentos finais da trajetória de vingança do vingador, bem como aquilo que pode vir a suceder tal trajetória. Com essa etapa, não necessariamente estará terminada a história, mas definitivamente concluída estará a vingança.

### **2.3.1 Conclusão**

Por “conclusão” quero dizer o desfecho do procedimento de vingança e seus mecanismos. Isto é, neste ponto, encontramos a narrativa em vias de encerramento, no caso de obras inteiramente transpassadas por um ou mais procedimentos de vingança, como o são *Frankenstein*, *O Morro dos Ventos Uivantes* e, é claro, *O Conde de Monte Cristo*. Quanto a obras que se ocupam de procedimentos de vingança apenas lateralmente, que os detém como uma das narrativas do livro, mas não a principal (e.g. *O Crime do Padre Amaro*; *O*

*Bom-Crioulo*), a coincidência entre a conclusão do procedimento e a da narrativa em si há de ser verificada.

Como etapa, a conclusão da vingança provou-se frequente, tendo aparecido na grande maioria das obras estudadas, somando ocorrências em sete do total de oito do corpus, ocupando, assim, o último lugar dentre as categorias nucleares do modelo, que, a fim de recapitulação, é composto pelas categorias “ato motivador”, “vontade de vingança”, “ato de vingança” e, agora, “conclusão”. Cabe também destacar que por “conclusão” quero dizer o efetivo encerramento do procedimento e não quaisquer tentativas, tangenciamentos ou dissimulações internas. Por isso, justamente, a exclusão do conto “O Horla” de Guy de Maupassant que é terminado com a renovação da vontade e o infortúnio do ato, isto é, que não conclui o procedimento. Todavia, vale antecipar que tal conto diferencia-se, em termos de inconclusividade, de obras como *Senhora* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, ambas narrativas em que os procedimentos de vingança são interrompidos e não propriamente efetivados; as explicações para estas questões serão apresentadas em seguida.

Primeiro, porém, vejamos alguns exemplos de conclusão, digamos, fiéis à ideia original — objetivamente conclusivos e pouco, ou nada, dúbios. É o caso de *O Bom-Crioulo*, obra que, como já sabemos, não é atravessada inteiramente pelo procedimento de vingança, mas em que o desfecho coincide com a conclusão do procedimento. Isto é, o fim da história é também o fim da vingança. Amaro executa Aleixo e cessa com qualquer possibilidade de que um outro empreendimento vingativo existisse ou passasse por renovação a partir dali. Trata-se de uma impossibilidade relacionada a problemas da mesma ordem da relação ato motivador e ato de vingança: assim como não pode existir ato de vingança sem motivação, impossível também é que haja um procedimento sem alvo, sem inimigo ou adversário. A confirmação da fatalidade ocorre aqui: “O pescoço estava envolvido num chumaço de panos. Os braços caíam-lhe, sem vida, inertes, bambos, numa frouxidão de membros mutilados.” (CAMINHA, 1995, p. 105-106).

Vemos, no caso de *O Bom-Crioulo*, uma relação bastante clara entre o ato de vingança e a conclusão; afinal, na obra brasileira, ambas as partes coincidem. Deve sobressair, contudo, o seguinte fato: redundâncias entre algumas das categorias são possíveis e particulares, mas pouco ameaçam a clareza em distinguir as partes. Menos difícil talvez seja entender tal fato a partir da análise de obras em que ditas coincidências não acontecem — casos que conheceremos, repito, logo mais.

Agora, lembremos que, em *Frankenstein*, temos dois procedimentos de vingança interconectados em que, inclusive, um é quase por inteiro o ato motivador do outro. Em um

dado momento, os procedimentos não só coexistem e esboçam relação de causalidade, como também tornam-se diretamente opostos e, portanto, inviabilizam, mutuamente, possíveis concomitâncias de suas devidas conclusões. Isso ocorre ao ponto de que tanto a morte de Victor quanto a da criatura significariam o fim não só de um, mas de ambos os procedimentos, como justamente o foi. Significa dizer que, nesse caso, há o atrelamento do triunfo de um à derrocada do outro; indivíduos e procedimentos.

Por isso, a morte de Victor ao final, ainda mais pelas mãos de sua criatura, encerra ambas as vinganças. Aí está o desfecho: triunfa a criatura e é derrotado o criador. Conforme o seguinte trecho do relato de Walton sobre a postura do monstro frente à morte de Frankenstein: “Ele parou, olhando-me espantado, e voltou-se de novo para o corpo sem vida do seu criador. Como se esquecesse de minha presença, seu aspecto e seus gestos deixavam transparecer a mais selvagem das cóleras instigada por um sentimento incontrolável.” (SHELLEY, 1997, p. 234). Assim está executada a vingança do monstro e aniquilada a vontade de vingança do criador.

Emily Brontë parece ter formulado algo um pouco diferente. A conclusão da vingança de Heathcliff não se trata apenas de uma leitura binária de seu desempenho. O sucesso ou insucesso da vingança, nesse caso, não está tão em jogo quanto está a experiência do vingador como tal. Heathcliff está nos traumas, nos amores e nas violências da obra, a personagem transforma e é transformada repetida e continuamente no desenrolar da trama a partir das relações que estabelece com os outros e consigo mesmo. O anti-herói talvez não tão propriamente conclua a sua vingança, mas a dá por concluída quando se põe a reavaliar sua trajetória de vida.

O nascimento do amor entre Hareton e Cathy é um marco bastante importante na obra, pois simboliza, em alguma medida, o fim de uma era, o encerramento de um ciclo vicioso de guerra e dor. O cessar fogo muda por completo o tom da narrativa e orienta a leitura à conclusão da obra; isto é, aqui há coincidência entre o fim da vingança e o desfecho da obra. Com isso, uma espécie de epifania tão derradeiramente atinge Heathcliff e o leva a interromper seu procedimento e a libertar os representantes de seus inimigos de suas mágoas e do seu rancor:

Um fim absurdo para os meus violentos esforços. Movi céus e terras para demolir as duas casas e aprendi a trabalhar como Hércules e, quando tudo está em ordem e em meu poder, descubro que desapareceu o desejo de remover uma telha sequer de cada telhado! Meus velhos inimigos não me derrotaram; agora seria a ocasião precisa de vingar-me em seus representantes. Eu podia fazer isso, sem que ninguém me impedisse. Mas que adiantaria? Não faço questão de ferir, não vale a pena o trabalho de levantar o braço! Parece até que estive me esforçando todo esse tempo

apenas para exibir um belo rasgo de magnanimidade. Tal não é o caso, em absoluto. Perdi a faculdade de gozar a destruição deles e tenho muita preguiça de destruir sem qualquer finalidade. (BRONTË, 2017, p. 344).

Há claro remorso na fala do protagonista e uma carga emocional profundamente melancólica. Essa nostalgia parece sempre trazer o fantasma de Catherine, sua amada, por trás, como se esse eterno tormento, essa tão estarrecedora perda nunca tivesse mesmo deixado o órfão. A confirmação disso surge com a declaração: “O mundo inteiro é uma terrível coleção de lembranças de que ela existiu e de que a perdi!” (BRONTË, 2017, p. 345). A conclusão da vingança de Heathcliff é também uma tentativa de que essa dor não mais seja transferida, nem renovada ou difundida — em suma, trata-se de um último ato, dessa vez, de benevolência; a proteção de um novo amor, de novos tempos, de uma nova geração, o zelo por algo que lembra Heathcliff do que um dia ele sentiu, mas principalmente do que ele um dia perdeu.

Assim como com Heathcliff, Aurélia, em *Senhora*, interrompe o próprio procedimento em exercício de seu arbítrio. Enquanto a personagem de Emily Brontë não vê mais propósito algum em dar continuidade à sua vingança, a protagonista do romance percebe o que o próprio narrador eventualmente declara: “o coração tem uma lógica, embora diferente da que rege o espírito” (ALENCAR, 2011, p. 206). A vingança de Aurélia ricocheteia e aflige ainda mais o seu próprio coração do que o coração do homem que definiu como alvo. Para a personagem, o embate entre a vontade de vingança e o desejo de amar é um anúncio do fim, e mais, do insucesso de seu procedimento: “Então reconhecia que a vítima de sua ira não fora o homem a quem detestava, mas seu próprio coração” (ALENCAR, 2011, p. 210).

O fim da obra de Alencar, que é também o fim do procedimento de vingança de Aurélia, é a restituição da liberdade de Seixas acompanhada das súplicas de amor da mulher. A vingadora apresenta remorso, mas sobretudo esperança; esperança de que aquele amor que nunca deixara de existir, pudesse agora, com o desfecho-interrupção da vingança, prosperar: “— Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te.” (ALENCAR, 2011, p. 291). Os contrastes na fala de Aurélia vão, mais e mais, evidenciando a mais completa ruptura com o compromisso de vingança, o que outrora tomara forma de revide, de ofensa, agora é súplica; o que antes fora afronta, é agora um pedido de perdão, do ultraje e da humilhação à felicidade e à entrega da alma, essa é a conclusão do procedimento da Senhora:

A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés a cruel afronta.

— Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma. (ALENCAR, 2011, p. 291).

Esse desfecho torna mais desafiadora uma avaliação sobre o procedimento de Aurélia em termos de efetividade ou sucesso. Isso porque o tom de inconclusividade é absoluto em quase todos os aspectos. Diferentemente, mostra-se incondicional o triunfo de Montresor em “O Barril de Amontillado”; isto é, resoluto como o ato de vingança, é chegado o encerramento do conto. Conto este que é outro inequívoco exemplo das possíveis coincidências entre o desfecho do procedimento e o da narrativa. O silêncio de Fortunato, ou melhor, o abafamento completo do seu desesperado clamor, é, ao mesmo tempo, o atestamento do fim do procedimento de vingança de Montresor, do fim do conto e do fim de Fortunato. *O Conde de Monte Cristo* não é diferente. Também inabalavelmente resoluto, Dantès dá por concluída sua missão e o desfecho da obra, se desconsiderarmos os pormenores de Mercedes e Albert após o suicídio do conde de Morcef, é o desfecho de sua vingança.

Parece oportuno que agora voltemo-nos àquelas vinganças que opõe-se diretamente a estas das quais são exemplos “O Barril de Amontillado” e *O Conde de Monte Cristo*. Falo das narrativas em que não coincidem os fins, em que o desfecho do procedimento não significa o mesmo que o desfecho da obra por inteiro. Em *O Crime do Padre Amaro*, nenhum dos dois procedimentos existentes ocupa a totalidade da obra; são vinganças curtas e objetivas, ambas, inclusive, parte de uma mesma disputa. Tal disputa, no entanto, encontra-se mais ou menos ao meio do romance, ocupando apenas parcialmente a narrativa.

O final, portanto, dos ataques entre os sacerdotes e João Eduardo, ainda que tenham algum impacto no desfecho da obra, não significam o mesmo que dito desfecho. Mais óbvio torna-se tal fato à medida em que reconhecemos a clareza da conclusão dos dois procedimentos de vingança. Tendo os padres concretizado seus ataques, a conclusão se dá, primeiramente, pelo cessar, não há aparente intenção de que mais ataques de nenhuma natureza sejam realizados, e, secundamente, pela incontestável aniquilação de João Eduardo, o que estampa o sucesso do procedimento em questão. Quanto ao revide de João Eduardo, a conclusão, nesse caso menos bem-sucedida, talvez até de todo mal-sucedida, é também óbvia. O escrevente, tomado por aquele “furioso desejo” de vingança, perde o controle e ignora todo o plano arquitetado anteriormente ao lado de Gustavo, a articulação política e a premeditação dão lugar à cólera e à cegueira que frequentemente a acompanha. O murro que João Eduardo

desfere contra Amaro é o seu próprio fim; Leiria jamais o veria da mesma forma. Uma vingança inacabada, interrompida, quase completamente frustrada.

A categoria “conclusão” evidencia o fim do procedimento de vingança. Há, no entanto, conforme fora antes comentado, espaço para mais uma categoria; esta, aliás, em alguma medida, externa ao próprio procedimento. Ainda assim, igual veremos a partir de alguns exemplos, a categoria seguinte, “consequência”, é tão parte deste todo quanto se provou ser a primeira categoria aqui apresentada, “espírito de vingança”; categoria que se manifesta interna, mas principalmente, externamente. Passemos, então, às consequências da vingança.

### 2.3.2 Consequência

Pode não parecer tão natural que atos como os de vingança tenham suas próprias repercussões, por se tratarem, eles próprios, de atos de resposta, atos decorrentes de outros, consequências em si até certo ponto. “Consequência”, como categoria, serve para falarmos do que se dá a partir da conclusão do procedimento de vingança; aquilo que, parte de uma espécie de reação em cadeia, acontece devido ao procedimento de vingança ou devido a partes desse. Existe nessa etapa a mesma qualidade de resposta sobre a qual falávamos há pouco, aquela atrelada a uma natureza condicional atravessada pelo procedimento de vingança em questão.

Há de se destacar, entretanto, que, ao falarmos de consequências, aqui, falamos de elementos acessórios à narrativa principal; significa dizer que, necessariamente, serão diferentes as operações de dita categoria, assim como o serão as relações por ela estabelecidas. Dois ótimos exemplos de obras com consequências para suas vinganças são *O Bom-Crioulo* e “O Horla”, as quais veremos primeiro. Em seguida, *Frankenstein*, *O Crime do Padre Amaro* e *O Conde de Monte Cristo* serão analisadas em tentativas de aproximação com essa finalíssima categoria do procedimento.

Amaro, no desfecho de *O Bom-Crioulo*, retomo, assassina brutalmente Aleixo em frente a dezenas de pessoas que se encontram no entorno. Neste caso, o ato de vingança fora também um crime, um assassinato, executado friamente e em plena luz do dia. No lugar e no tempo em que é contada a história, é absolutamente necessário que algum tipo de repercussão legal recaia sobre o vingador. Poucos momentos depois, ali está, a consequência do ato de Amaro, o erro frente às instruções de Montresor em “O Barril de Amontillado” quando diz que um vingador “não devia apenas punir, mas punir impunemente”, Amaro é preso e tem de



enfrentar as consequências de sua intemperança. Concretizado o ato, é narrado: "Ninguém se importava com o 'o outro', com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre as baionetas, à luz quente da manhã." (CAMINHA, 1995, p. 106).

O fim de Amaro chega com melancolia e desolação. Do ápice da vontade, da mais completa realização de sua vingança, o homem tem negado seu triunfo. A condução da personagem pelos oficiais marca ao mesmo tempo a conclusão do seu procedimento de vingança e o anúncio das consequências deste. Não há como saber se a prisão de Amaro fora efetivada, nem, em caso afirmativo a essa primeira suposição, se o homem eventualmente voltara à liberdade, mas somos deixados com a certeza de que há de ser encaminhado algum tipo de medida punitiva contra o assassino, de que a impunidade deixara de ser uma real alternativa. O caso de Amaro, ao público, tão pouco que valia, não tardou a ceder lugar à monotonia de sempre: "um carro rodou, todo lúgubre, todo fechado, e a onda dos curiosos foi se espalhando, se espalhando, até cair tudo na monotonia habitual, no eterno vaivém." (CAMINHA, 1995, p. 106).

Em "O Horla", a consequência a qual me refiro é um pouco diferente. Isso por se tratar de algo decorrente do ato de vingança de forma, digamos, adjacente, porém nem tanto conectado ao procedimento como um todo: o assassinato dos criados. O narrador do conto, mais ao final, encontra-se completamente arrebatado pela vontade de vingança que alimenta contra o Horla; ao ponto de expressar, diante da presença do inimigo e das oportunidades de vingança que acompanham, uma enlouquecida alegria, tal arrebatamento: "De repente senti que ele estava ali, e uma alegria, uma alegria louca se apoderou de mim" (MAUPASSANT, 2009, p. 711).

Fora de controle, sem poder ver nada além da batalha contra o ser invisível — o nível de consciência da personagem e, portanto, também de sua humanidade sucumbem à cólera e a uma espécie de instinto de sobrevivência. O resultado são os corpos dos criados deixados às chamas do incêndio de vingança, efeitos colaterais:

Os pássaros acordavam; um cão começou a uivar; pareceu-me que o dia estava nascendo! Duas outras janelas explodiram logo depois e eu vi que todo o andar de baixo de minha casa não era mais do que um pavoroso braseiro. Mas um grito, um grito horrível, agudíssimo, dilacerante, um grito de mulher percorreu a noite e duas mansardas se abriram! Eu me esquecera dos criados! Vi seus rostos desesperados e seus braços que se agitavam!... (MAUPASSANT, 2009, p. 712).

Nesse caso, temos um claro exemplo da relação frequente entre a "consequência" e o "ato de vingança" mencionada anteriormente, afinal ocorrem as mortes apenas devido à ocorrência do incêndio em primeiro lugar. Assim, a categoria "consequência", essa muito

mais categoria do que etapa, diferentemente das antecessoras, estabelece conexões desse modo, mais particular, podendo conectar-se a categorias específicas e não tanto ao procedimento como um todo. Nesse sentido, além dos diálogos com a etapa “ato de vingança”, em “O Horla”, existe também particular conexão da “consequência”, talvez mais óbvia agora, com a categoria “vontade de vingança”, aquela ainda anterior à concretização de quaisquer ataques. É o extremo da vontade que possibilita o extremo da ação; a cólera e o incêndio. Muitas vezes, será a cegueira causada pela vontade a propiciar o descuido, os respingos do ato central, as suas repercussões.

A estarrecedora falta de um novo propósito para a criatura em *Frankenstein*, o vazio deixado por Victor, seu criador, talvez fale mais de uma possível relação da categoria com o procedimento por inteiro, do que verificado em “O Horla”. Para o monstro, a consequência da vitória conjugada com a derrota de Frankenstein é o mais total esvaziamento de sentidos por ele experienciado. Como pontuado anteriormente, a disputa do moderno prometeu é pautada principalmente pelas fatalidades de duas vontades sem limites que por completo apoderam-se da consciência e da vida dos vingadores. Sem a vingança, aquilo que por algum tempo motivara ou dera sentido à existência da criatura estava aniquilado. Aquele, “o miserável e o abandonado, [...] o aborto, que deve ser desprezado, repellido e espezinhado.” (SHELLEY, 1997, p. 238) opta pelo autoextermínio, consequência do choque entre tais dois procedimentos de vingança. Assim é sua fala diante do corpo sem vida do inimigo:

Adeus! Deixo-o, e com você o último ser da espécie humana a quem estes olhos jamais contemplarão. Adeus, Frankenstein! Tu buscaste minha extinção para que eu não pudesse repetir minhas atrocidades. Morto tu, cumprirei agora o teu desígnio. Acenderei minha pira funerária em triunfo e exultarei na agonia das chamas. Minhas cinzas serão varridas pelos ventos e lançadas no mar. Meu espírito partirá para a paz ou o degredo da eternidade. Adeus! (SHELLEY, 1997, p. 238).

A obra de Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, com suas vinganças curtas, apresenta também tais consequências, mas de outra ordem. Se somando aos casos até aqui explorados, é este mais uma forma de consequência ao ato de vingança; algo de ordem institucional, protocolar-punitiva: a excomunhão de João Eduardo. O murro ao qual foi levado o homem por sua cega sede de reparação pressupõe grave punição. A agressão de um sacerdote como o é padre Amaro não significa o mesmo que uma agressão a uma figura não-sagrada significaria - falamos de um ataque também às práticas eclesiais. João Eduardo, em seu ímpeto colérico, aproxima-se da profanação e da heresia, ao mesmo tempo em que se distancia do sagrado e do divino; o que categoricamente expõe padre Natário enquanto recrimina certa conduta das senhoras:

— Que é o *Panorama* vejo eu — disse Natário com secura. Mas também vejo isto. — Abriu o volume na primeira página branca, e leu alto — "*Pertence-me este volume a mim, João Eduardo Barbosa, e serve-me de recreio nos meus ócios.*" — Não compreendem, hem? Pois é muito simples... Parece incrível que as senhoras não saibam que esse homem, desde que pôs as mãos num sacerdote, está *ipso facto* excomungado, e excomungados todos os objetos que lhe pertencem! (QUEIRÓS, 2003, p. 243).

Quanto ao procedimento de Edmond Dantès, me parece viável que, com certa necessária generalização da ideia de consequência da categoria, muitas repercussões permitam destaque. Preponderante talvez seja o caso de Mercedes e Albert que, após o fim de Fernand Mondego, têm de lidar com a desonra e a miséria, o que sem sombra de dúvidas não teria ocorrido caso não fosse efetivada a vingança de Monte Cristo. Outra possível consequência são as condições de vida de Maximilian e Valentine que, sem a interferência do conde, teriam uma vida completamente diferente, em termos financeiros, mas também geográficos e familiares. Para ser breve, dada a amplitude do procedimento de Edmond e o número de pessoas ao menos tangencialmente envolvidas, é natural que muitas sejam as consequências. Os respingos sobre os quais falávamos antes, na obra de Dumas, são regra. O filho ilegítimo, Benedetto, e sua mãe, a baronesa Danglars, assim como a companheira de Caderousse, Carconte, o casal Herbault, Peppino, Haydée e tantos outros são figuras cujas trajetórias poderiam exemplificar o funcionamento da presente categoria, isto é, todos têm, em alguma medida, suas vidas afetadas pelo procedimento de vingança de Dantès.

Prisão, assassinato, suicídio, excomunhão, miséria ou coisa outra qualquer; seja o que for, a categoria “consequência” está para o procedimento como uma espécie de risco, aquilo que pode haver de latente no procedimento. Bem-sucedido ou completamente arrasado, o procedimento de vingança abre espaço para o que Otsuka chamou de sistema de rixas e todos seus possíveis desdobramentos e ampliações. Viciosos ou naturais, os ciclos externos e internos à vingança são, em suma, formas de interlocução do individualismo, realizações do espírito inicialmente abordado, verdadeiras homenagens à lógica burguesa. E assim estão completas a análise e a proposta de um modelo narrativo de vingança.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada das obras pertencentes ao *corpus* deste trabalho em relação às categorias elaboradas para o modelo narrativo proposto podem ser arranjadas como no quadro abaixo, onde “X” informa a ocorrência de determinada categoria e “—” informa o

contrário. As ocorrências destacadas com asterisco referem-se a ressalvas e modulações mencionadas ao longo do capítulo anterior, ou seja, simbolizam ocorrências menos padrão:

**Quadro 1** - A relação entre as categorias do procedimento de vingança e as obras do *corpus*.

|                             | Pré-vingança         |               |                     |                   | Vingança        |         | Pós-vingança |              |
|-----------------------------|----------------------|---------------|---------------------|-------------------|-----------------|---------|--------------|--------------|
|                             | Espírito de Vingança | Ato Motivador | Vontade de Vingança | Plano de Vingança | Ato de Vingança | Catarse | Conclusão    | Consequência |
| Senhora                     | X                    | X             | X                   | X                 | X               | X       | X            | —            |
| O Morro dos Ventos Uivantes | X                    | X *           | X                   | X *               | X               | —       | X *          | —            |
| O Horla                     | —                    | X             | X                   | X                 | X *             | —       | —            | X            |
| O Crime do Padre Amaro      | X                    | X *           | X                   | X                 | X               | X *     | X            | X            |
| O Barril de Amontillado     | X                    | X             | X                   | X *               | X               | X       | X            | —            |
| Frankenstein                | —                    | X             | X                   | —                 | X *             | —       | X            | X            |
| O Bom-Crioulo               | X                    | X             | X                   | —                 | X               | —       | X            | X            |
| O Conde de Monte Cristo     | X                    | X             | X                   | X*                | X               | X *     | X            | X            |

Fonte: elaborado pelo autor.

A síntese da investigação realizada até aqui parece organizar e esclarecer ao mesmo tempo que deixa certa residual dúvida de ordem metodológica: o que fazer com tais categorias? Qual caminho conecta essas categorias, esse modelo, à ideia de gênero anteriormente mencionado? Em busca de respostas, vejamos um pouco mais do que Candido tem a dizer sobre a vingança como uma espécie de sistema:

O romance, do seu lado, precisava no Romantismo de movimento e peripécia, para satisfazer a voracidade parcelada do folhetim de revista e jornal. Enquanto a vingança, como tema, permite e mesmo pressupõe um amplo sistema de incidentes, a ficção seriada, como gênero, exige a multiplicação de incidentes. Daí a frutuosa aliança referida, que atendia às necessidades de composição criada pelas expectativas do autor, do editor e do leitor, todos os três interessados diretamente em que a história fosse o mais longa possível: o primeiro, pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção. (CANDIDO, 1971, p. 16).

Parte do que Antonio Candido esboça no trecho acima, retirado de um de seus ensaios de nome “da vingança” encontrado em sua obra *Tese e Antítese*, é a leitura de que há, ou pode haver, uma espécie de *modus operandi* na literatura que tematiza a vingança, identificáveis particularidades à forma narrativa da vingança. Nisso está também o mais nuclear objetivo deste trabalho: encontrar a matriz responsável pela materialização da vingança na literatura, que seja verificada a possibilidade de leitura da vingança como tipo de texto para além da noção de tematização. Para dizer o essencial, a proposta é que leiamos a vingança como um gênero, um particular modelo de narrativa com padrões de relativa estabilidade.

A hipótese da qual partimos tem direta relação com o que coloca o grande teórico Mikhail Bakhtin em seu livro *Estética da Criação Verbal* onde ele define gêneros do discurso como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 1997), quer dizer, formas que apresentam determinados padrões, repetições que resultam em uma ideia *relativamente* precisa, porém não absoluta. Evidentemente, aqui, é preciso que contextualizemos um pouco mais o conceito mobilizado. O autor fala sobre gêneros primários e secundários, sendo cada tipo referente, respectivamente, a tipos simples e complexos de discurso. O romance, por exemplo, gênero obviamente central nesta investigação, é categorizado como gênero secundário, isto é, um gênero de maior complexidade, justamente também por se tratar de um modo mais elaborado de comunicação cultural.

Tal demarcação faz-se importante principalmente como uma tentativa de distanciamento dos perigosos movimentos de trivialização dos gêneros que criticava Bakhtin. Além disso, cabe destacar que o foco das contribuições do filósofo recai sobre a atividade sociodiscursiva, “as condições concretas da vida dos textos na sua inter-relação e interação” (Bakhtin, 2003, p. 319) e não igualmente sobre tipos de discurso com, digamos, intenções estéticas (os tipos literários). A diferenciação que aqui assumo entre os gêneros do discurso tais quais apresentados por Bakhtin (1997) e os gêneros textuais, isto é, as categorias referentes ao texto linguístico em si, se trata de uma forma de organização meramente metodológica e, por isso, não menos calcada no que Marcuschi (2008, p. 84) sintetiza da seguinte maneira:

Entre o discurso e o texto está o gênero, que é aqui visto como prática social e prática textual-discursiva. Ele opera como a ponte entre o discurso como uma atividade mais universal e o texto enquanto a peça empírica particularizada e configurada numa determinada composição observável. Gêneros são modelos correspondentes a formas sociais reconhecíveis nas situações de comunicação em que ocorrem. Sua estabilidade é relativa ao momento histórico-social em que surge e circula.

O *corpus* discutido e analisado no capítulo anterior não deixa dúvidas: aqui, nos ocupamos dos textos abrangidos pela esfera da literariedade, que, como acabamos de ver, particularizadamente materializam formas estéticas de comunicação elaborada. Assim, partindo de reflexões análogas àquelas apresentadas por Propp (2006) em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* sobre o problema da classificação, cabe questionar o método e a lógica por meio dos quais se dá a dita proposta de categorização. Que portanto conheçamos os pressupostos da operação.

Em busca da licença de ter considerações relativas ao conto maravilhoso feitas por Propp (2006) transpostas a esse estudo, um pouco distante talvez, mas de mesma ordem, ponto que este trata-se de um estudo de enredo. A complicação já exposta pelo autor é de que, dentre motivos e enredo, seja possível compartimentalizar diferentes intenções estéticas, ou melhor, classificar diferentes temáticas narrativas. Nesse sentido, Propp (2006) fala sobre o problema da imediata determinação do enredo a partir de um trecho ou personagem qualquer da trama introduzido pelo termo “sobre”, como “um livro sobre uma guerra entre irmãos” ou “um conto sobre a morte de um dragão” - não há rigor científico em conduzir classificações como essas, sem princípios anteriormente bem definidos. É necessário, portanto, que tenhamos meios de classificação metodologicamente lógicos o suficiente para esta tarefa; a qual, dado seu nível de complexidade, não espero, nem intenciono, concluir neste trabalho, ainda que enxergue com alguma clareza as vias pelas quais seu prosseguimento pode se dar.

Sei que a categoria denominada “catarse” tem de ser mais cuidadosamente explorada no futuro, afim de que, por exemplo, consigamos melhor diferenciar esta das outras formas de verbalização da vontade, de outras categorias, ou mesmo do procedimento por inteiro. Também, me parece que com o devido tempo e estudo seja possível compreendermos mais sobre as complexidades internas do entrelace de mais de um procedimento de vingança em uma mesma narrativa, como vimos em *Frankenstein* e *O Crime do Padre Amaro*. Ainda, há de serem investigadas as contribuições do cinema a este debate, é claro. Suponho que no audiovisual muitos outros cruzamentos pudessem ser bastante pertinentes, a partir de alguns ajustes ao modelo exposto aqui, é claro.

Outros possíveis caminhos são a busca pela verificação de comportamento similar em narrativas do século XX, sua incidência e a forma como se dá a questão do individualismo em tal tempo; a tentativa de estipular um certo “cânone” da vingança em torno da obra *O Conde de Monte Cristo*; a investigação da figura do vingador como personagem e herói, com prováveis intersecções com a ideia de “anti-herói” e, para isso, Edmond Dantès e Heathcliff podem ser interessantes pontos de partida; dentre outros.

As categorias do procedimento narrativo de vingança demonstradas anteriormente são parte de um primeiro modelo, uma primeira tentativa de organização metodológica de investigação sobre este tipo de enredo. Destaco que todas, categorias nucleares ou não, foram devidamente verificadas na investigação apresentada. Com maior ou menor dominância, considero todas importante parte deste modelo. Notemos que dizer “narrativas de vingança” em muito se distancia de dizer “narrativas sobre um indivíduo em busca de reparação” ou qualquer coisa do tipo. Notemos também que aquilo aqui destacado como comum a todas ou à maioria das narrativas estudadas são não só os motivos aos quais se refere Propp (2006), isto é, os momentos, ou cenas narrativas mais particulares à trama como um todo, mas também algo mais amplo, de absoluta maior abrangência: a vingança como temática. Sendo este o mais basilar aspecto da presente investigação, assumo, como já o fez Vesselovski, a igualdade entre os termos “enredo” e “tema”. Como essa, não há outra característica que mais completa e transversalmente perpassa todos os textos pertencentes ao conjunto referido.

Escolho referir-me ao modelo sustentado pelos padrões explicados no capítulo anterior como “literatura de vingança” não à toa, mas por entender o termo “vingança” como suficientemente contemplativo dos objetos sob investigação. “Vingança” por entender que maiores especificações, por agora, seriam acessório e que a palavra, em exercício de toda sua abrangência, dá conta da grandiosidade do tipo narrativo referido. Vingança: ato de correspondência à ofensa ou injúria de alguma natureza, busca ou tentativa de reparação, retaliação, revide ou revanche. “Vingança”, portanto, não a de Edmond Dantès solamente, nem apenas a de Heathcliff ou de Aurélia Camargo, mas as de todos eles e de outros mais, trato da vingança que está acima do texto e que dá nome a este procedimento que atravessa narrativas através do tempo. Aqui, proponho a vingança como gênero.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Senhora*. [s.l.] Nova Fronteira, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, 1895-1975. *Estética da criação verbal* / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzeller. — 2ª cd. —São Paulo Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999 [1929].

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Nova tradução na linguagem de hoje. São Paulo : Paulinas Editora, 2011.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. [s.l.] Nova Fronteira, 2017.

CALVINO, I. Seis propostas para o próximo milênio. [s.l.] Editora Companhia das Letras, 1990.

CAMINHA, Alfredo. *Bom-crioulo*. São Paulo: Ática, 1995.

CANDIDO, Antonio. “Da vingança”. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971<sup>a</sup> (2ª ed.), p. 1-28.

DUMAS, Alexandre. *O conde de Monte Cristo: edição comentada e ilustrada*. [s.l.] Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2016.

GHIRARDI, J. G. *Somos todos rematados canalhas: notas sobre vingança e justiça em Shakespeare*. ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 85–98, 2015. DOI: 10.21119/anamps.11.85-98. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/34>. Acesso em: 3 dez. 2023.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789 -1848*. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1977].

JAROUCHE, Mamede Mustafa. *Ramos (e florestas) entre o cairo e damasco*. In: LIVRO das Mil e Uma Noites. Traduzido do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b. v. 2: Ramo Sírio. p. 07-15.



LIVRO das mil e uma noites. Traduzido do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a. v. 1: Ramo Sírio.

LIVRO das mil e uma noites. Traduzido do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b. v. 2: Ramo Sírio.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MAUPASSANT, Guy de; KON, Noemi M.; BETTEGA, Amílcar. *125 contos [de] Guy de Maupassant*. [s.l: s.n.], 2009.

MORETTI, Franco. *O século sério*. Tradução de Alipio Correa e Sandra Correa. Novos Estudos Cebrap, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.

OTSUKA, Eduardo T. (2007). *Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias*. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (44), 105-124. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i44p105-124>.

POE, Edgar Allan. O Barril de Amontillado. In: \_\_\_\_\_. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 133-141.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006, 2ª ed.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SCHWARCZ, Lilia M. e STARLING, Heloisa M. M.. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras. Acesso em: 08 dez. 2023. , 2015

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1988.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1988.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.