

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

LAISA RIBEIRO DO COUTO

**O deus das ilusões: cultura e classe social em *A história secreta* de
Donna Tartt**

Versão Corrigida

São Paulo
2024

LAISA RIBEIRO DO COUTO

**O deus das ilusões: cultura e classe social em *A história secreta* de
Donna Tartt**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Puglia

São Paulo
2024

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Laisa Ribeiro do Couto

Data da defesa: 08/03/2024

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Daniel Puglia

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/03/2024



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: COUTO, Laisa Ribeiro do

Título: O deus das ilusões: cultura e classe social em *A história secreta* de Donna Tartt

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. (a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. (a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. (a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. (a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Valdinei e Maria da Soledade, por terem sacrificado absolutamente tudo para que eu tivesse a chance de estudar. Ao Eric, por todo o apoio. Para eles, gratidão e amor que perdurarão pela eternidade.

Ao Prof. Dr. Daniel Puglia, por ser, durante os últimos anos, um verdadeiro mentor arquetípico, cujo conhecimento, compreensão e generosidade não serão facilmente esquecidos.

À Prof. Dra. Maria Silvia Betti e à Prof. Dra. Débora Reis Tavares, pelas suas leituras atentas da dissertação e pelas sugestões valiosíssimas feitas durante a qualificação, que colaboraram para o aprimoramento das ideias aqui presentes.

Aos participantes do Grupo de Pesquisa organizado pelo Prof. Dr. Daniel Puglia – Aline Gevezier, Gabriela Tozzo, Larissa Vannucci, Lucas Amorim, Mariana Luppi e Rosangela Aparecida –, cujos constantes *insights* me inspiraram a aprender cada vez mais.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de estudar em uma instituição que sempre fomentou o apreço pela pesquisa.

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

Sapere aude! (Immanuel Kant)

RESUMO

COUTO, Laisa Ribeiro do. **O deus das ilusões: cultura e classe social em *A história secreta* de Donna Tartt**. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

A presente dissertação tem como objetivo analisar o romance *A história secreta* (1992), de Donna Tartt, cujo enredo gira em torno de um jovem de classe média que adentra uma privilegiada faculdade na Nova Inglaterra e cujo fascínio pelos colegas da classe dominante faz com que ele deseje emular o seu comportamento em busca de ascensão social, se tornando cúmplice de assassinatos perpetrados pelos colegas. Por meio da análise de trechos do romance, visa-se compreender a forma como a obra é uma herdeira direta da tradição do romance acadêmico e de suas discussões acerca da desigualdade social presente na academia. Ademais, investiga-se como o protagonista utiliza o capital cultural como uma forma de ascensão social, com base em hierarquizações pautadas pelo gosto estético. A partir de uma análise dos conceitos estéticos colocados pelo narrador na narrativa (pitoresco, sublime e belo), foi analisado o desenvolvimento da perspectiva estética do narrador, cuja ênfase é dada em suas descrições acerca da casa de campo, local utilizado pela autora como um *locus horrendus*, no qual ela trabalhou com artifícios da literatura gótica. Concluiu-se que o teor meritocrático do discurso do protagonista está envolto por irrealidades e ilusões, que ficam ainda mais evidentes quando ele utiliza diversos gêneros literários para ler o mundo ao seu redor.

Palavras-chave: Donna Tartt; *A história secreta*; Romance acadêmico; Literatura gótica.

ABSTRACT

COUTO, Laisa Ribeiro do. **The god of illusions: culture and social class in *The Secret History of Donna Tartt***. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

The objective of this dissertation is the analysis of the novel *The Secret History* (1992), by Donna Tartt, whose plot revolves around a young middle-class man who enters a privileged college in New England and whose fascination with his classmates from the ruling class makes him want to imitate their behavior in search of social advancement, becoming an accomplice in murders perpetrated by his colleagues. Through the analysis of excerpts from the novel, the aim is to understand how the work is a direct heir to the tradition of the academic novel and its discussions about social inequality present in academia. Furthermore, we investigate how the protagonist uses cultural capital as a form of social ascension, based on hierarchies guided by aesthetic taste. From an analysis of the aesthetic concepts presented by the narrator in the narrative (picturesque, sublime and beautiful), the development of the narrator's aesthetic perspective was developed by the emphasis in his specifications about the country house, a place used as a *locus horrendus*, on which the author worked with the Gothic literature. It is concluded that the meritocratic content of the protagonist's speech is surrounded by unrealities and illusions, which become even more evident when he uses different literary genres to read the world around him.

Keyword: Donna Tartt; *The Secret History*; Academic novel; Gothic literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>A dança das bacantes</i> (1849), de Charles Gleyre	17
Figura 2 – Vaso ático com a representação de Penteu sendo despedaçado .	18
Figura 3 – Tabela da revista <i>Life</i> para o texto de Russel Lynes	63
Figura 4 – Quadro pitoresco de William Gilpin: <i>Landscape</i> (1794)	88
Figura 5 – Pintura sublime <i>Caminhante sobre o mar da névoa</i> (c. 1818) de Caspar David Friedrich	94

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	DONNA TARTT E SUA FORMAÇÃO	11
1.2	O ENREDO DE <i>A HISTÓRIA SECRETA</i>	13
1.3	OS RITUAIS DIONISÍACOS	15
1.4	A RECEPÇÃO DA OBRA.....	19
1.5	OS TRABALHOS POSTERIORES DE TARTT	21
1.6	TÓPICOS PORVINDOUROS.....	22
2	A UNIVERSIDADE COMO DIVERSÃO OU SOBREVIVÊNCIA: DESDOBRAMENTOS DO ROMANCE ACADÊMICO	24
2.1	ROMANCE DE OXFORD.....	29
2.2	A QUESTÃO DA PROFISSIONALIZAÇÃO.....	33
2.3	O PROFISSIONAL DE COLARINHO-BRANCO	36
2.4	ROMANCE ACADÊMICO	37
2.5	A RELAÇÃO DOS PERSONAGENS COM O TRABALHO	41
2.6	A ILUSÃO DA MERITOCRACIA	45
2.7	<i>DARK ACADEMIA</i>	49
2.8	OS MERECEDORES E OS AUTORIZADOS.....	52
3	O CAPITAL SIMBÓLICO COMO ASCENSÃO SOCIAL: A HIERARQUIZAÇÃO DO GOSTO	54
3.1	A DICOTOMIA ANTIGO/NOVO	54
3.2	<i>HIGHBROW, LOWBROW E MIDDLEBROW</i>	60
3.3	GOSTO ESTÉTICO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL.....	67
3.4	A ESTETIZAÇÃO DO COTIDIANO NA VESTIMENTA	69
3.4.1	Moda <i>preppy</i>	70
3.4.2	Estética como atributo hereditário	75
3.5	BOURDIEU E O CAPITAL SIMBÓLICO	78
3.5.1	Capital cultural como diferenciação social	79
3.6	ACESSIBILIDADE E MESCLAGEM: O ADVENTO DO <i>NOWBROW</i>	84
4	O NARRADOR E A PERSPECTIVA ESTÉTICA: A BELA, PITORESCA	

	E SUBLIME CASA DE CAMPO GÓTICA	87
4.1	O PITORESCO	88
4.2	O SUBLIME	92
4.3	A BELEZA E O TERROR	95
4.4	CIVILIZAÇÃO E BÁRBARIE	98
4.5	A CASA DE CAMPO GÓTICA	101
4.6	ARTÍFIÇOS DA LITERATURA GÓTICA	107
4.6.1	A perspectiva ilusória e o herói byroniano.....	113
5	CONCLUSÕES	118
	REFERÊNCIAS	125

1. INTRODUÇÃO

1.1 DONNA TARTT E SUA FORMAÇÃO

A história secreta (1992) é um romance escrito por Donna Tartt, escritora estadunidense nascida na cidade de Greenwood, no estado do Mississippi, em 1963. Logo após o nascimento e ainda no mesmo estado, Tartt seguiu para a Grenada, pequena cidade na qual foi criada. Desde a infância, Tartt mostrou interesse pelo passado e pela Antiguidade. Quando era criança, ela desejou ser arqueóloga após ler um livro, dado pela sua avó, sobre o arqueólogo clássico alemão Heinrich Schliemann, descobridor de sítios arqueológicos importantes, como o de Tróia (HARGREAVES, 2001).

Em relação à literatura, Tartt lia muitos romances do século XIX, especialmente escritores vitorianos. Um de seus autores mais citados como referência é o romancista inglês Charles Dickens (HARGREAVES, 2001). Uma das obras dickensianas que mais lhe impactou enquanto criança foi *Oliver Twist* (1838), sobre a qual a autora afirma ter sido sua primeira leitura cujo enredo envolvia sangue e morte, o que a fez passar o dia inteiro na escola se perguntando como Oliver estava (COFFEY, 2013). Com dez anos de idade, influenciada pela sua bisavó, Tartt admirava os autores que eram considerados grandes estilistas da prosa, como o escritor inglês Thomas de Quincey e o autor estadunidense James Fenimore Cooper. Dentre outros interesses literários, também foi marcante o fato de que Tartt lia literatura gótica e obras sobre assassinatos que ocorreram durante o período vitoriano (HARGREAVES, 2001).

Em 1981, ela foi para a Universidade do Mississippi, faculdade pública localizada na cidade de Oxford. Lá, ela entra em contato com autores como o poeta estadunidense Ezra Pound e o filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Ao submeter textos autorais em publicações da universidade, o seu talento para a escrita chamou a atenção do escritor estadunidense Willie Morris, que a aconselhou a pedir uma transferência para uma faculdade em Vermont, Bennington College, faculdade particular de artes liberais (HARGREAVES, 2001). Tartt saiu de uma faculdade pública, voltada à pesquisa, e ingressou em uma faculdade particular de artes liberais, instituição pautada por uma educação

multidisciplinar que visa uma formação plena em diversas temáticas das ciências humanas, em detrimento do foco em profissionalização. Em Bennington, no segundo ano da graduação, ela começou a escrever o seu primeiro romance, *A história secreta*. Assim como os personagens que criou, ela também fez parte de um grupo seletivo de grego antigo, no qual ela era a única estudante mulher, sob a orientação do professor estadunidense Claude Fredericks.

Na universidade, ela também conheceu o escritor estadunidense Bret Easton Ellis, mais conhecido pelo seu trabalho em *Psicopata americano* (1991). Em Bennington, assim como Tartt, ele também escreveu seu primeiro romance: *Abaixo de zero* (1985), publicado enquanto ainda era um estudante, com apenas 21 anos. Assim como Tartt, ele também utilizou personagens ricos e estudantes de uma universidade localizada na Nova Inglaterra. Sua obra possui um enredo focado em uma viagem feita pelos jovens à Califórnia e o seu estilo minimalista o tornou bastante reconhecido. Após se tornarem amigos, Tartt mostrou o seu primeiro romance, ainda em construção, para Ellis, que afirmou para a colega que o texto tinha potencial de se tornar um grande sucesso comercial (HARGREAVES, 2001).

Em meio a esse cenário universitário e cultural, Tartt não conheceu apenas um futuro escritor, mas vários. Logo, junto com Ellis, ela passou a fazer parte de um grupo conhecido como o Brat Pack Literário, fazendo referência a um grupo de jovens atores da década de 1980, conhecidos por atuarem em filmes adolescentes da época, como Demi Moore e Molly Ringwald, cuja alcunha era Brat Pack¹. Em uma clara referência à juventude dos membros, Tartt, Ellis e outros nomes, como Jay McInerney, Tama Janowitz e Jill Eisenstadt, formaram uma versão de tal grupo, mas no âmbito literário (DIAMOND, 2016).

Segundo Eisenstadt (2017), também estudante de Bennington, os escritos do Brat Pack Literário fizeram com que as editoras percebessem que o público estava interessado em histórias sobre jovens e escritas por eles. As obras não possuíam tantas semelhanças estilísticas entre si – se Ellis optou pelo minimalismo, Tartt optara pelo maximalismo –, mas o encontro de autores jovens em uma universidade específica, publicando obras que chamavam a atenção do

¹ Em português, “grupo de pirralhos”.

público e que mostravam a vida de jovens privilegiados da década de 1980, fez com que a formação do grupo fizesse sentido para os críticos literários da época.

1.2 O ENREDO DE *A HISTÓRIA SECRETA*

Apesar da confiança depositada por Ellis, Tartt ficara surpresa diante da afirmação acerca de um possível sucesso comercial, já que ela imaginava que um romance com frases em grego não se tornaria um best-seller (HARGREAVES, 2001). Todavia, o enredo logo chamou a atenção do público. Em linhas gerais, o enredo traz o relato em primeira pessoa do protagonista, Richard, que escreve sobre seu período de formação, na universidade, como uma espécie de *mea-culpa*. Logo no prólogo, Richard revela que houve um assassinato e quem foram os culpados. Desde a primeira página, o leitor sabe que o colega de Richard, Bunny, foi assassinado pelo narrador e por mais quatro colegas, todos membros do seleto grupo de estudantes de grego antigo: Henry, Francis, e os gêmeos Charles e Camilla.

Para a total compreensão de suas reminiscências, Richard retorna ao início da história de sua própria vida. O narrador nasceu em uma pequena cidade da Califórnia, Plano, cujo próprio nome remete à simplicidade e monotonia do local. Dentro do contexto da classe média, seu pai administrava um posto de gasolina e sua mãe era dona de casa, mas também atuava como secretária quando as necessidades financeiras exigiam. Após o ensino médio, os pais de Richard esperavam que ele ajudasse o pai na administração do posto de gasolina e se opõem enfaticamente à possibilidade de o filho buscar uma formação no ensino superior. Contudo, Richard não quer trabalhar no posto de gasolina e vê a universidade como uma forma de ascensão social.

Dessa forma, ele passa a cursar medicina na faculdade local, já que acreditava que tal profissão seria bem remunerada financeiramente. Para preencher os créditos da área de humanas, Richard escolhe o grego antigo; acaba gostando do idioma e ganha uma medalha pelo seu excelente desempenho. Enojado pelo sangue e pelas disciplinas de biologia, desiste da medicina e escolhe a literatura inglesa como curso. Além da mudança de formação, ele também decide mudar de universidade, quando se encanta pela beleza do folheto da faculdade de Hampden, em Vermont. Sua atração é

explicada especialmente pelas imagens da natureza do local – o narrador enfatiza como as pradarias, as montanhas, os vales enevoados, as folhas outonais e a neve eram muito diferentes de sua cidade natal, que ele considerava empoeirada e quente. Além disso, o folheto enfatizava também a cultura presente no lugar, uma vez que chama a atenção de Richard a presença de violoncelos nas fotos.

Devido à anuidade de 30 mil dólares, Richard consegue se matricular devido a uma bolsa de estudos. Apesar da dificuldade em convencer seus pais, Richard chega em Vermont, após uma longa viagem e noites sem dormir dentro de um ônibus. Decidido a continuar os estudos de grego antigo, Richard encontra mais alguns obstáculos ao tentar entrar na única turma de estudos clássicos da faculdade. Jules Laforgue, professor do departamento de literatura francesa, compartilha com Richard que o professor de grego antigo, Julian Morrow, aceita apenas cinco alunos em sua turma, por meio de critérios pessoais e não acadêmicos. Laforgue ainda adiciona que seu colega é elitista e não aceita bolsistas.

Após Richard mentir a respeito de uma suposta fortuna de sua família, Julian aceita-o na turma. Os outros cinco participantes – Henry, Bunny, Camilla, Charles e Francis – são jovens ricos, descritos pelo narrador como eruditos, cujo jeito cultivado o narrador deseja emular, já que, segundo ele, era muito diferente de sua cidade natal e do posto de gasolina de seu pai. Enquanto sua infância foi marcada pelas imagens do *shopping center* e da televisão, os outros membros do grupo tiveram memórias bastante diferentes: raquetes de tênis, viagens para a Suíça e para a França, babás inglesas e colégios internos e preparatórios tradicionais. Envolto em sistemas educacionais privilegiados, os membros do grupo conversavam uns com os outros em grego e em latim e, para surpresa de Richard, Henry falava diversos idiomas, modernos e antigos. Tal conhecimento impressiona Richard, que descreve os colegas como seres etéreos e espectrais, que, devido à erudição, estavam acima da materialidade da realidade.

Apesar de viverem, supostamente, entre a década de 1980 e o início da década de 1990, com referências à MTV e às máquinas de escrever, os jovens repudiavam canetas esferográficas e quaisquer outros sinais da modernidade. Henry, por exemplo, é descrito como um indivíduo que não gostava de luz elétrica e utilizava lâmpadas de querosene no peitoril das janelas. Ao desprezarem a

sociedade moderna, eles também passam a desprezar os deuses de sua época, como a mídia e a tecnologia – Henry desconhece figuras midiáticas como Marilyn Monroe. Essa rejeição do contemporâneo faz com que o grupo se aliene cada vez mais no passado que estudam. Com o anseio de viverem como os gregos, seguindo descrições de tragédias gregas, o grupo – sem a presença de Richard e de Bunny – imita um ritual dionisíaco, que, segundo eles, invoca Dionísio, deus grego da ilusão, da ambiguidade, do teatro e do êxtase religioso que leva à loucura.

1.3 OS RITUAIS DIONÍSIACOS

Os rituais dionisíacos ocorriam durante os festivais gregos dedicados ao deus Dionísio, o deus das ilusões, do teatro, da embriaguez, do êxtase, do vinho, da insanidade e de sua irracionalidade, dos ciclos vitais – devido à sua capacidade de criação e destruição – e também é comumente ligado à morte e à ressurreição, que o faz ser tido como um deus da vegetação, devido à morte ocorrida no inverno e à ressurreição durante a primavera. Se, por um lado, o apolíneo era o representante da ordem; o dionisíaco propagava o caos. Filho de Zeus e da mortal Sêmele, a mãe morreu durante a gravidez, cabendo à Zeus finalizar o processo em sua coxa. De caráter popular, suas festividades eram celebradas por diversas classes sociais, até mesmo pelas pessoas escravizadas, e o deus possuía um apreço pelos indivíduos marginalizados e distantes dos padrões da sociedade (USTINOVA, 2018).

Em tais festas, além da música e da dança, o teatro também era visto como uma atividade religiosa, na qual o público poderia sentir um efeito catártico, após assistir a cenas dramáticas e de intenso sofrimento. Na *Poética* do filósofo grego Aristóteles, ele afirma que a catarse proporcionava uma renovação do indivíduo, após uma descarga de emoções, provocadas por obras com grande ênfase no *páthos*. Tais concursos de tragédias gregas revelaram autores como os dos dramaturgos Sófocles e Eurípides.

A historiadora Yulia Ustinova (2018) alega que, majoritariamente, os participantes dos rituais eram mulheres, mas também havia a participação minoritária de homens. As mênades, nome dado às seguidoras de Dionísio, eram retratadas com as costas arqueadas, os corpos retorcidos e os queixos

levantados, sinalizando o êxtase religioso alcançado através do ritual, muitas vezes interpretado como um estado de loucura imposto pelo deus. Assim, o indivíduo conseguia passar da esfera humana para a divina. Apesar do aspecto divino, elas eram conhecidas por seu comportamento animalesco, como rugidos e pulos semelhantes aos das cabras. O grupo das mênades também era comparado a um bando de pássaros e uma matilha de cães de caça. Elas também se vestiam com peles de animais.

Através de preces, jejum, danças e música, os seguidores de Dionísio entravam em um estado de êxtase que promovia o esquecimento e a aniquilação da individualização. Eles se tornaram parte do coletivo e eram possuídos por algo inumano, ou seja, pelo próprio deus. Como o historiador E. R. Dodds (2002) afirma: ao contrário do dom raro da mediunidade, dada apenas a alguns, a experiência dionisíaca é coletiva e, longe de ser rara, pode ser dada a todos, de maneira até mesmo contagiosa.

Segundo Ustinova (2018), tal experiência leva a um sentimento de liberdade, envolto pela beleza e pelo terror. Após um período temporário de insanidade extática, imposto pelo deus, os indivíduos voltavam para sua rotina renovados, após experimentarem momentos de plena felicidade alcançados através da liberação das amarras sociais, das memórias e de problemas. Segundo a autora, Plutarco, historiador e filósofo grego, ao escrever sobre os rituais, afirma que, durante o êxtase, eram comuns atos como o *sparagmos* – desmembramento do corpo de animais e de seres humanos – e a *omophagia* – consumo de carne crua.

O filósofo Friedrich Nietzsche (2013) descreve o ritual enfatizando sua natureza insólita: os animais falam, mel e leite fluem da terra e a voz do ser humano torna-se sobrenatural. Mais do que sua voz, seu andar torna-se mais nobre e ele se sente como um deus. Ustinova (2018) adiciona que as mênades eram descritas como seres com força física sobre-humana, sendo capazes de arrancar árvores do solo com as próprias mãos.

Figura 1 – *A dança das bacantes* (1849), de Charles Gleyre



Fonte: Meisterdrucke.²

Um dos relatos mais conhecidos, na arte, sobre o assunto é a peça do poeta trágico grego Eurípides, *As bacantes*, tragédia grega apresentada pela primeira vez em 405 a.C. Nela, as bacantes, outra nomenclatura para as mênades, seguram um tirso – bastão envolvido com hera e ramos de videira, com uma pinha no topo, em homenagem a Dionísio – e usam peles de animais como vestimenta. Agave, mãe de Penteu, o rei de Tebas e representante do Estado, torna-se uma bacante capaz de bater o tirso no chão para que da terra fluísse córregos de leite e mel. Ao lado de outras tebanas, elas amamentam lobos e adornam os cabelos com serpentes e fogo – Dionísio, como deus da vegetação, tem uma estreita relação com a natureza.

Penteu afirma não acreditar no deus e, para se vingar, Dionísio se disfarça e o leva a um ritual, onde faz com que sua mãe e as outras bacantes tenham uma visão distorcida, e com a força sobrenatural dada pela divindade, desmembram seu corpo. Um dos grandes componentes desta tragédia é o fato de que o deus das ilusões cria uma névoa sob o olhar de Agave que, em vez de

² Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Charles-Gleyre/352676/A-dan%C3%A7a-dos-bacantes-A-dan%C3%A7a-dos-bacantes.html>. Acesso em: 5 jan. 2024.

enxergar seu próprio filho, vê a cabeça de um leão, matando o seu ente querido sem perceber a realidade.

Aqui, é importante ressaltar que a peça não faz uma descrição histórica totalmente acurada das situações ocorridas nos rituais, uma vez que, como uma obra de arte que busca um efeito catártico nos espectadores, as cenas sanguinolentas são exacerbadas para fins artísticos. Ustinova (2018) aponta que tais cenas não precisam ser interpretadas como meras fantasias, já que denotavam rituais importantes de sua época, mas igualmente importante é ser cuidadoso para não se afastar da realidade. Em diversos vasos, as mônades são representadas carregando animais pequenos e cobras, em detrimento das imagens de mulheres carregando partes do corpo de um boi ou de um ser humano.

Figura 2 – Vaso ático com a representação de Penteu sendo despedaçado



Fonte: Hellenica World.³

De acordo com os relatos apresentados diante do narrador por seus colegas, os efeitos do ritual foram semelhantes às descrições de Friedrich

³ Disponível em: <https://www.hellenicaworld.com/Greece/LX/en/DeathPentheusLouvreG445.html>. Acesso em: 5 jan. 2024.

Nietzsche (1872/2013) a respeito do assunto: o êxtase religioso era constituído pela bestialidade mais selvagem da natureza e por uma mescla de volúpia com crueldade. O grupo de jovens, fora de si, atravessa as fronteiras de uma fazenda e assassina um agricultor da zona rural da cidade. As descrições feitas pelos personagens e pelo jornal local, que afirma que o trabalhador foi encontrado com o corpo mutilado, faz Richard se recordar da tragédia grega *As bacantes* – especialmente da cena do assassinato de Penteu.

Os jovens fogem, uma vez que acreditam que o júri de Vermont seria formado por moradores da localidade que, segundo termos utilizados por eles, seriam pobres e não teriam piedade com jovens universitários ricos que haviam bebido e utilizado substâncias ilícitas. Francis afirma que não teria nada pior do que ser condenado à morte por um júri cheio de telefonistas e coloca a importância do trabalhador assassinado em pauta, afirmando que, apesar de se sentir mal pelo ocorrido, acredita que não fora algo tão importante, uma vez que o homem assassinado não era um Voltaire.

Bunny, apesar de não participar do ritual naquele dia, sabia da intenção dos colegas e, ao vê-los com as togas ensanguentadas, liga a visão à notícia do assassinato sobre o qual leu no jornal. Para evitar que Bunny contasse para alguém o que descobrira, o grupo assassina o amigo, jogando-o de uma ravina – dessa vez, com Richard como cúmplice. Apesar de terem se passado anos e de a polícia fechar o caso como um acidente, sem nunca descobrir a história secreta por trás do ocorrido, o narrador descreve o relato como uma forma de expiar a culpa que sente.

1.4 A RECEPÇÃO DA OBRA

Como tal relato é escrito por um indivíduo que seguiu a carreira acadêmica na área da literatura, há uma diversidade de referências e citações, que fez com que, desde o início, a recepção do romance apontasse para a fluidez dos gêneros, questionado se a obra seria fruto do Gótico Americano, do Gótico Sulino ou se estaria mais alinhada ao estilo de outros textos escritos pelo grupo Brat Pack Literário. Além disso, a obra também foi descrita como literatura policial, romance de formação, romance acadêmico e thriller.

Ademais, logo que o romance foi publicado, os críticos compararam a obra com diversos outros escritores, muito deles citados pela própria Tartt em seu texto. Um deles foi o escritor russo Fiódor Dostoiévski e sua obra *Crime e castigo* (1866), devido à temática de jovens assassinos lidando com a culpa como fruto de um assassinato, e outro nome citado foi o do autor estadunidense F. Scott Fitzgerald e sua obra *O grande Gatsby* (1926), especificamente em relação à temática de um jovem pobre que busca ascensão social. Apesar da autora não citar diretamente a seguinte obra, , muitos críticos perceberam como o romance de Tartt é parecido com *Brideshead Revisited* (1945), romance de Oxford do escritor inglês Evelyn Waugh, que também mostra universitários ricos e privilegiados desfrutando de uma vida regada à arte e sob intensa educação estética em uma casa de campo luxuosa (HARGREAVES, 2001).

Grande parte da atenção em relação à figura pública de Tartt se deveu à promoção intensa do romance, feita pela editora Knopf. Além disso, também chamou a atenção da mídia a grande quantia recebida antecipadamente pela autora – 450 mil dólares. Em relação às publicações estrangeiras, o romance fora vendido para 11 países, como França, Alemanha, Itália, Holanda, Noruega, Suécia, Finlândia, Espanha, Portugal e Grécia. Diante do expressivo número de vendas, a primeira impressão logo foi esgotada, exigindo uma segunda, algo inesperado para um primeiro romance. O livro logo entrou para a lista de best-sellers do *New York Times*, na décima posição, se mantendo na lista por 13 semanas. Logo, os direitos foram adquiridos para a produção de um filme em Hollywood, que, após 31 anos, nunca chegou a se tornar realidade (HARGREAVES, 2001).

Para a revista *Vanity Fair*, James Kaplan afirmou que o romance entretém o leitor e, ao mesmo tempo, é extremamente sério, cuja essência indica a sobrevivência da formalidade em uma época que urge por algo do tipo. Além disso, ele elogia a caracterização dos personagens. Por outro lado, para a resenha da revista *Newsweek*, Laura Shapiro e Ray Sawhill afirmam que os personagens são o ponto mais fraco do romance por terem personalidades nulas. Eles também afirmam que a narrativa é amadora. No geral, as críticas giram em torno majoritariamente da capacidade de Tartt de utilizar uma ampla bagagem cultural, o que ora é visto como erudição ora como pedantismo. A forma como Tartt navega entre as referências clássicas e as referências pós-modernas

de sua época fez com que a recepção fosse ambígua, fazendo com que a obra fosse extremamente elogiada e, ao mesmo tempo, criticada (HARGREAVES, 2001).

1.5 OS TRABALHOS POSTERIORES DE TARTT

Logo, Tartt mostrou que manteria o seu estilo de escrita, através do qual um romance levava aproximadamente uma década para ser escrito, em reclusão e distante do olhar público. O segundo livro de Tartt, *O amigo de infância*, foi publicado em 2004, 12 anos após o seu primeiro romance. Mais alinhado à literatura gótica sulina, Tartt apresenta seu primeiro e único romance escrito em terceira pessoa e sua primeira e única protagonista feminina, Harriet, uma menina de onze anos que investiga o assassinato de seu irmão, Robin, cujo falecimento ocorreu quando ainda era uma criança. Encontrado enforcado em uma árvore, a morte de Robin está envolta em diversos mistérios, uma vez que dificilmente uma criança conseguiria realizar o ato sozinha. Harriet, como uma típica protagonista de Tartt, também é uma jovem leitora e utiliza as suas leituras para ter uma perspectiva do mundo em que está inserida e para guiar a sua investigação. Aqui, a influência da tradição da literatura de aventura infanto-juvenil é evidente: a protagonista lê obras como *A ilha do tesouro* (1883), do escritor britânico Robert Louis Stevenson.

Seu terceiro livro, *O pintassilgo*, foi publicado em 2013, nove anos após o seu último romance, e repete algumas temáticas de seu primeiro romance, uma vez que também se trata de uma narrativa em primeira pessoa, na qual um jovem rapaz relembra a sua infância e o que levou a cometer um crime. Aqui, o leitor conhece Theo, um garoto de 13 anos que está presente no Museu Metropolitano de Arte de Nova York durante um ataque terrorista. Na ocasião, além de perder a mãe, ele rouba uma das obras de arte do local, a pintura *O pintassilgo* (1654), do artista holandês Carel Fabritius. Aqui, Tartt mais uma vez une as temáticas do passado e do presente: ao mesmo tempo que ela traz o contexto social de sua época, trabalhando com temáticas relevante para os Estados Unidos pós-11 de setembro, ela também relembra o Século de Ouro dos Países Baixos, ao refletir acerca das pintoras feitas durante aquela época. Além de o protagonista também

ser um leitor – Theo é apaixonado por literatura russa, especialmente Dostoiévski –, ele também é um ávido fã do cinema, especialmente do cinema *noir*.

Descrito pelos críticos como o seu romance mais dickensiano, uma de suas maiores referências literárias, Tartt não apenas alcançou sucesso do público, uma vez que a obra se tornou best-seller, como também agradou a crítica: o romance venceu o prêmio Pulitzer de Ficção de 2014. A obra também foi a primeira adaptação de uma obra da autora para o cinema, com o lançamento em 2019. Todavia, ela ainda não fugiu das críticas recebidas em seu primeiro romance, uma vez que, mais uma vez, os críticos se mostraram receosos diante de uma obra elogiada e comparada a diversas obras canônicas, e que, ao mesmo tempo, é extremamente bem-sucedida comercialmente (NOGUEIRA, 2014).⁴

1.6 TÓPICOS PORVINDOUROS

No segundo capítulo, será trabalhada a forma como a universidade é vista de duas formas no romance: como uma diversão, pautada pelo hedonismo e pelo ócio, e como uma forma de sobrevivência, com fins profissionalizantes. Assim, foi analisada a forma como a autora utilizou a tradição do romance acadêmico na criação de sua obra, com características do romance de Oxford, do romance acadêmico da década de 1950 e o movimento *Angry Young Men*, fazendo com que *A história secreta* desse origem a um novo desmembramento do gênero, o estilo conhecido como *Dark Academia*. Por meio de tais movimentos, foi investigado como a autora trabalhou a temática da profissionalização por meio de conceitos como o trabalho de colarinho-branco, enfatizando a desigualdade social presente na academia e o viés ilusório da meritocracia do Sonho Americano, especialmente em relação à educação como forma de mobilidade social.

A partir das tentativas do narrador de pertencer ao grupo da classe dominante, no terceiro capítulo, será discutida a maneira como, para ascender, é necessário ter um capital simbólico específico, como aponta o sociólogo

⁴ Paulo Nogueira, para a revista *Época*, sintetiza tal discussão na escolha do título de sua reportagem, mostrando um questionamento recorrente durante a carreira da autora: “Donna Tartt é um gênio ou escreve mal?”.

francês Pierre Bourdieu. Assim, foi investigado como a autora posicionou uma dicotomia antigo/novo por todo o romance, enfatizando a forma como a cultura ligada ao antigo e ao tradicional é mais bem quisto pela classe dominante, em detrimento ao moderno. Para trabalhar com tais diferenciações, foi utilizada a teoria de diferenciação social por meio de escolhas culturais, como o debate estadunidense da utilização de termos como *highbrow*, *lowbrow* e *middlebrow*. Assim, foi possível mostrar como o romance de Tarrt utiliza tais conceituações e acaba mostrando como o gosto estético é uma construção social, que penetra até mesmo as escolhas diárias, como as vestimentas. Neste capítulo foi mostrado como o narrador, apesar de vestir de acordo com a moda *preppy* como os colegas, ainda assim precisa ter um nível de capital cultural específico para adentrar o grupo. Apesar de buscar a arte erudita, ainda assim ele não consegue escapar da arte popular, o que faz com a própria obra da autora converse com o conceito de *nowbrow*, no qual as obras pós-modernas conseguem utilizar, ao mesmo tempo, referências de ambas as extremidades do espectro.

No quarto capítulo, será mostrado como a influência da importância dada ao capital cultural fará com que o narrador tenha uma visão de mundo pautada pela ficção e por conceitos estéticos, como o belo, o pitoresco e o sublime. Dessa forma, é possível investigar a forma como o narrador posiciona os intelectuais como seres devidamente civilizados, em detrimento dos indivíduos que não possuem tais gostos, que são vistos como bárbaros. Assim, foi possível mostrar como a autora enfatiza a hipocrisia dos personagens da classe dominante que, apesar de se julgarem civilizados por apreciarem a literatura greco-romana, cometem atos bárbaros, como assassinatos. Para denotar a temática do terror e da violência, que entra em conflito com os ideais racionalizados da Antiguidade, será analisada a forma como a autora utiliza artifícios da literatura gótica para evidenciar ainda mais a condição contraditória de seus personagens, com ênfase na casa de campo, símbolo de nobreza e de elitismo, como um *locus horrendus*.

2. A UNIVERSIDADE COMO DIVERSÃO OU SOBREVIVÊNCIA: DESDOBRAMENTOS DO ROMANCE ACADÊMICO

Desde o início da narrativa, a educação é incorporada como um dos principais temas trabalhados pelo narrador em seu relato. Ao se apresentar, no primeiro capítulo, Richard relembra seus tempos de estudante em uma escola pública de Plano, cidade californiana na qual nascera:

I did well in school, it seems, but not exceptionally well; I liked to read—*Tom Swift*, the Tolkien books—but also to watch television, which I did plenty of, lying on the carpet of our empty living room in the long dull afternoons after school (TARTT, 2004, p. 18).⁵

No trecho acima, o narrador ressalta que seu desempenho acadêmico era bom, mas não excepcional. Além disso, ele cita seu apreço pela leitura de obras ficcionais comuns a um jovem, como a série juvenil *Tom Swift*, criada pelo autor estadunidense Edward Stratemeyer, e os romances do escritor britânico J. R. R. Tolkien, bastante conhecido por seus romances de fantasia, como a trilogia *O senhor dos anéis*, iniciada em 1954. Ademais, o narrador afirma que também passava muito tempo em frente à televisão, após o horário escolar.

Após o término do ensino médio, os pais de Richard rejeitam a ideia de o filho continuar os estudos e cursar o ensino superior:

After high school I went to a small college in my home town (my parents were opposed, as it had been made very plain that I was expected to help my father run his business, one of the many reasons I was in such an agony to escape) and, during my two years there, I studied ancient Greek (TARTT, 2004, p. 9).⁶

⁵ “la bem na escola, ao que parece, mas não excepcionalmente bem; gostava de ler – *Tom Swift*, os livros de Tolkien – e também de assistir televisão, o que fazia muito, de tarde, deitado no carpete da sala vazia, nas longas tardes monótonas após a escola” (TARTT, 1995, p. 15-16).

⁶ “Depois do ginásio, fui para um colégio pequeno, em minha cidade natal (meus pais se opuseram, sempre demonstraram claramente suas expectativas: esperavam que eu ajudasse meu pai no posto, uma das muitas razões para minha ansiedade em fazer a matrícula), e, nos dois anos que passei lá, estudei grego antigo” (TARTT, 1995, p. 17).

Contrariando a expectativa dos pais – que achavam que o ensino superior não era necessário e que era imperativo seguir a mesma profissão do pai –, Richard se matriculou em uma pequena faculdade de Plano. Para ele, trabalhar no posto seria uma agonia da qual ele ansiava escapar. O narrador estudou nesta instituição por dois anos, período no qual ele cursou a disciplina de grego antigo. Ele afirma que não amava o idioma, mas que precisava preencher os créditos de humanas para seguir a carreira médica e a disciplina ocorria à tarde, o que lhe chamou a atenção, uma vez que ele desejava dormir até mais tarde na segunda-feira. Para ele, essa foi uma decisão aleatória que havia selado o seu destino.

Richard afirma que seu desempenho em grego tinha sido ótimo, ao ponto de ganhar uma medalha do Departamento de Letras Clássicas. O grego se tornou o seu curso favorito e era o único em uma sala de aula normal, o que lhe apetecia, já que ele tinha uma repulsa pelas disciplinas ligadas à carreira médica:

(...) no jars of cow hearts, no smell of formaldehyde, no cages full of screaming monkeys. Initially I had thought with hard work I could overcome a fundamental squeamishness and distaste for my subject, that perhaps with even harder work I could simulate something like a talent for it. But this was not the case. As the months went by I remained uninterested, if not downright sickened, by my study of biology; my grades were poor; I was held in contempt by teacher and classmate alike (TARTT, 2004, p. 9).⁷

Sua experiência acadêmica, na área das biológicas, é marcada pelo esforço e pelo desinteresse, que se unem a sentimentos desagradáveis, como a repulsa e o nojo. Apenas o esforço não é o suficiente e Richard tem um baixo desempenho acadêmico, acompanhado pelo desprezo dos docentes e discentes. Dessa forma, ele se encontrou isolado, infeliz e sem perspectivas

⁷“(…) nada de vidros com coração de vaca, nem cheiro de formol, nem jaulas cheias de macacos guinchando. De início eu imaginava superar, por meio do esforço, os melindres e a repulsa pela escolha feita, e, esforçando-me mais ainda, simular algo semelhante ao talento. Mas não foi o caso. Conforme transcorriam os meses, eu continuava desinteressado, quando não categoricamente enojado, pelo estudo da biologia; minhas notas eram baixas; professores e colegas me desprezavam” (TARTT, 1995, p. 17).

profissionais. Por causa disso, ele decide desistir do curso e estudar literatura inglesa:

In what seemed even to me a doomed and Pyrrhic gesture, I switched to English literature without telling my parents. I felt that I was cutting my own throat by this, that I would certainly be very sorry, being still convinced that it was better to fail in a lucrative field than to thrive in one that my father (who knew nothing of either finance or academia) had assured me was most unprofitable; one which would inevitably result in my hanging around the house for the rest of my life asking him for money; money which, he assured me forcefully, he had no intention of giving me (TARTT, 2004, p. 9-10).⁸

A escolha pela literatura inglesa é descrita como uma vitória de Pirro, o que indica uma vitória alcançada através de um alto preço, cujo retorno pode ser mais prejudicial do que benéfico. Ou seja, uma vitória que mais se assemelha a uma derrota. Em 279 a.C., o rei de Épiro, Pirro, vence uma batalha contra o exército romano, mas perde muitos soldados. Assim, Pirro afirma que mais uma vitória desse tipo o levaria à destruição, o que deu origem à expressão (Santos, 2020). Além da referência à vitória pírrica indicar a bagagem cultural do narrador, é relevante salientar que tal menção indica que estudar literatura inglesa é uma derrota para um rapaz da classe média como Richard. O motivo é explicado logo em seguida: o curso não lhe oferecia uma boa perspectiva financeira e ele não teria apoio dos pais, que não lhe ajudariam com dinheiro. Segundo Richard, estudar literatura inglesa era como cortar a própria garganta – ou seja, seria como um ato de suicídio. Como membro da classe média, ele sabe que precisa trabalhar para viver e, nesse caso, escolher uma profissão que aparentemente não dá dinheiro é como escolher não viver.

Esse tipo de relacionamento com a educação fará com que o narrador se sinta revoltado quando, no final do romance, ele percebe que seus colegas não se importam com o diploma, já que possuem famílias ricas e não veem a

⁸ “No que pareceu, até a mim, uma vitória de Pirro, mudei para literatura inglesa sem contar nada a meus pais. Senti que cortava minha própria garganta com a decisão, que decerto me arrependeria depois, ainda convencido de que era melhor fracassar numa profissão lucrativa do que brilhar em outra que meu pai (que não entendia nada de finanças nem de estudos acadêmicos) garantia ser mal-remunerada; uma que inevitavelmente me reduziria a passar o resto da vida rondando a casa a pedir dinheiro; dinheiro, aliás, que ele assegurava vigorosamente não ter a menor intenção de me dar” (TARTT, 1995, p. 17).

educação como uma forma de atingir uma maneira de sobreviver em uma sociedade capitalista. Tal pensamento fica visível após Julian descobrir que seus alunos foram os responsáveis pela morte de Bunny, o que fez com que ele abandonasse Hampden. Como Julian era o único professor da turma, os membros do grego antigo teriam que cursar dois semestres suplementares. Richard fica apavorado, já que era bolsista e recebia uma pequena contribuição financeira dos pais. Mais um ano implicaria mais gastos e seus pais não estariam dispostos a aumentar a quantidade das contribuições. Richard afirma que fora estúpido e sente mais raiva de seus colegas, que não se importam com a situação:

What made me angrier was that none of the others seemed to care. To them, I knew, this didn't make the slightest bit of difference. What was it to them if they had to go an extra term? What did it matter, if they failed to graduate, if they had to go back home? At least they had homes to go to. They had trust funds, allowances, dividend checks, doting grandmas, well connected uncles, loving families. College for them was only a way station, a sort of youthful diversion. But this was my main chance, the only one. And I had blown it.

(...) The only way I could finish my degree – in essence, the only way I could ever acquire the means to support myself in any passably tolerable fashion – was if Hampden agreed to shoulder the entire cost of my education during this additional year. I pointed out, somewhat aggressively, that it wasn't my fault Julian had decided to leave. I brought up every miserable commendation and award I'd won since the eighth grade. I argued that a year of classics could only bolster and enrich this now highly desirable course of study in English Literature (TARTT, 2004, p. 517).⁹

No trecho acima, é visível que o desperta a raiva de Richard é a indiferença dos colegas diante da educação, o que marca um muro imaginário entre eles. Ao posicioná-los como “outros” (“*none of the others*”), o narrador

⁹ “Fiquei mais furioso ainda porque nenhum dos outros parecia se importar. Para eles, eu sabia, aquilo não fazia a menor diferença. E daí que precisariam estudar um ano a mais? O que importava, se deixassem de concluir o curso e tivessem que voltar para casa? Eles pelo menos tinham casas para voltar. E investimentos, mesadas, dividendos, avós milionárias, tios bem relacionados, famílias carinhosas. A universidade, para eles, não passava de um intervalo, de uma diversão juvenil. Mas aquela era a minha chance, minha única chance. E eu a desperdiçara. (...) O único modo de concluir o curso e tirar meu diploma – em resumo, o único meio de conseguir me sustentar no futuro, de modo minimamente tolerável – era convencer Hampden a bancar todo o custo de minha formação durante o ano adicional. Destaquei, com certa agressividade, que Julian resolvera partir e isso não era culpa minha. Mencionei cada medalha e prêmio que me deram desde a oitava série. Argumentei que um ano de clássicos poderia servir como bagagem para o curso de literatura inglesa, agora altamente desejável” (TARTT, 1995, p. 481).

demarca até mesmo no nível gramatical o distanciamento entre ele e o grupo. Apesar de se esforçar para emular os gestos e gostos da turma, Richard ainda não pode ser incluído nesse círculo seletivo, devido à sua condição financeira. Logo em seguida, ele afirma que sabia que, para os colegas, nada disso fazia diferença. Para Richard, pagar as mensalidades de semestres extras seria um obstáculo para a aquisição do diploma; já para os colegas, o dinheiro para pagar a educação não era problema algum. O distanciamento fica ainda mais evidente com mais um exemplo gramatical: o grupo é incluído como “*them*” e, em seguida, ele usa o “*I*” para se referir a si mesmo.

Para o grupo, não é importante concluir a graduação e conseguir um diploma. Segundo o narrador, eles poderiam voltar tranquilamente para a casa de seus familiares. Richard, por outro lado, vê o diploma como a única saída para ser financeiramente independente, uma vez que ele é distante da família e dos objetivos cravados por ela em relação ao seu futuro profissional. Ao afirmar que não possui apoio familiar, ele faz uma lista das diversas formas como os amigos são auxiliados: “They had trust funds, allowances, dividend checks, doting grandmas, well connected uncles, loving families” (TARTT, 2004, p. 517). Nessa listagem, fica evidente que os membros da turma de grego antigo recebem mesadas e dividendos de ações, além da promessa de uma herança no futuro. Ademais, eles possuem familiares amorosos e tios com capital social. Os colegas de Richard recebem dinheiro todo mês sem precisar trabalhar, já que mesadas, dividendos e heranças possibilitam um estilo de vida confortável e ociosa. Eles não precisam se preocupar com o fato de que terão que trabalhar no futuro. O dinheiro vem da família, que possui capital econômico e social, além de proporcionar afeto. Richard, por outro lado, não tem nenhum desses capitais e vê a aquisição de capital acadêmico como a única forma de ter capital econômico de uma forma tolerável.

Para o grupo, a graduação é um intervalo até a chegada da “vida real”, ou seja, ela não exige ser levada a sério, já que uma vida de ócio ainda será vivida após essa pausa. Para eles, a faculdade é uma diversão juvenil, regada pelo lazer e pelo hedonismo. Se a faculdade é uma diversão para os colegas, para Richard é a principal e única chance de sua vida, como ele mesmo afirma. Ao ser cúmplice de assassinatos, o narrador esperava adentrar o mundo dos colegas. Todavia, ele percebe, no final, que não poderia ter o estilo de vida dos

colegas, uma vez que a graduação tinha outro significado para ele, devido à sua classe social.

2.1 ROMANCE DE OXFORD

A dicotomia entre a universidade como um local de diversão e como uma forma de ascensão social reflete a história da tradição dos romances cujo espaço é a universidade. No século XIX, romances que retratam o universo da educação se tornaram muito populares, como *Nicholas Nickleby* (1839), de Charles Dickens, e *Tom Brown's Schooldays* (1857), de Thomas Hughes, ambos escritores ingleses. Dentro desse contexto, surgiram os romances de Oxford. Esse tipo de romance acompanhava a vida de um jovem protagonista que ingressa na Universidade de Oxford, na Inglaterra, uma das mais antigas e prestigiadas instituições educacionais existentes. Tais romances foram bastante populares e seu sucesso estava diretamente atrelado aos *silver-fork novels*, narrativas que retratam o cotidiano da aristocracia, muito populares entre a classe média emergente, que desejava aprender e emular a forma como a aristocracia agia. Dessa forma, os romances de Oxford se tornaram uma forma de conhecer a vida universitária, principalmente para os indivíduos que não tinham como estudar no local. Tal interesse é compreensível, uma vez que o auge do gênero ocorreu no final do século XIX e no começo do século XX, período em que as universidades ainda eram insulares e majoritariamente exclusivas para a classe dominante (DOUGILL, 1998).

O primeiro romance de Oxford foi o popular *Reginald Dalton: A Story of English University Life* (1823), do escritor e editor escocês J. G. Lockhart (Dougill, 1998). O romance conta a história de Reginald Danton, o jovem filho de um vigário, que foi privado de uma propriedade que seria recebida como herança, devido a manipulações legais. Sem expectativas e contando apenas com os seus talentos a fim de ter sucesso, ele entra em Oxford, com o objetivo de autoaperfeiçoamento. Todavia, ele conhece um grupo liderado por Frederick Chisney e logo se encontra em uma vida regada a bebidas, jogatina e dívidas. Após seu pai vender a sua biblioteca para sanar as dívidas do filho, Danton se envolve em um duelo e é expulso de Oxford. Ao escrever tal obra, Lockhart criou uma série de convenções que seriam utilizadas em posteriores romances do

mesmo subgênero, como a chegada a Oxford de carruagem; o primeiro olhar fascinado em direção às torres; o embate entre os universitários e os moradores da cidade; o foco na ação dos estudantes; os problemas com dívidas e os efeitos do esnobismo (PROCTOR, 1957).

Passados 122 anos, *Brideshead Revisited* (1945), do escritor britânico Evelyn Waugh, é tido como o último romance de Oxford (DOUGILL, 1998, p. 180). Na obra, o protagonista, Charles Ryder, um jovem da classe alta, se lembra de sua época de estudante em Oxford, na década de 1920. Ao entrar na universidade, Charles se torna amigo de outro estudante, Lord Sebastian Flyte. De origem nobre, Sebastian leva Charles à casa de campo de sua família, local no qual o protagonista entrará em contato com a aristocracia e receberá uma educação estética, que o fará sair de Oxford para buscar a carreira de pintor. A nova ocupação faz com que o protagonista se distancie do amigo e a vida de ócio, lazer e hedonismo tem consequências alarmantes para Sebastian: conforme o rapaz passa a beber cada vez mais, sua relação com Charles vai ficando cada vez mais esmaecida (DOUGILL, 1998).

Os enredos do romance de Oxford refletiam algo histórico das universidades britânicas prestigiadas: Mortimer Proctor (*apud* ROSSEN, 1995) aponta que, no século XVI, estudantes da aristocracia utilizavam o local para fins de conforto e luxo. No século XIX, quando surge o romance de Oxford, a universidade ainda era um estágio para a educação de jovens cavalheiros que gerou uma famosa figura ficcional – o jovem dândi que desperdiça a fortuna da família em dívidas de jogo enquanto estuda em Oxford (ROSSEN, 1995). A universidade vitoriana aparece na ficção como um local de estudos tediosos que podem ser facilmente esquecidos em prol de atividades de lazer. É feita para pessoas com dinheiro, que não se importam necessariamente com um diploma (HOBSBAUM, 2007). É comum o herói vitoriano desse tipo de romance passar um ou dois capítulos em um local antigo, no ócio, contraindo dívidas ou se apaixonando, antes de entrar no mercado de trabalho, que é considerado o mundo real (WATSON, 2007).

Na época, muitos indivíduos saíam da universidade sem o diploma. No século XIX, a instituição era apenas uma passagem rápida entre a escola e a “vida real”. Quem permanecesse em tal lugar seria considerado um fracasso. Afinal, era um local destinado para pessoas nascidas em classes sociais

privilegiadas, que poderiam se dedicar ao ócio, e as classes mais desprivilegiadas estavam presentes somente nas figuras dos bolsistas solitários (WATSON, 2007). O romance de Oxford celebra a classe alta, especialmente a aristocracia, cuja postura esnobe é visível no desdém em relação à universidade e aos estudos. O ambiente hedonista e ocioso fez com que os romances de Oxford ficassem conhecidos por retratar uma atmosfera semelhante à de uma casa de campo (DOUGILL, 1998). É justamente nesse cenário que Richard é seduzido completamente pelo grupo. Apesar de compreender a universidade como a única chance de ter uma carreira da qual ele minimamente gostasse, assim como o personagem de Waugh, ele é levado para receber uma educação estética na casa de campo da família do amigo Francis.

Como Dickens (2022) aponta, o romance *A história secreta* foi influenciado pelo romance de Oxford. Mais do que uma busca por ascensão social, Richard procura um estilo de vida estético, que ele encontra na vida ociosa e dedicada ao estudo dos clássicos levada pelo grupo de grego antigo. Essa vivência é melhor exemplificada à luz das visitas à casa de campo. Assim como o personagem Charles, escrito por Waugh, Richard também é levado ao local para receber uma educação estética que segue as regras da classe dominante. Durante os fins de semana, a turma de grego antigo se recolhia na casa de campo, em uma rotina regada a álcool:

Now that I think about it, it seems while we were out there we drank almost constantly – never very much at once, but the thin trickle of spirits which began with the Bloody Marys at breakfast would last until bedtime, and that, more than anything else, was probably responsible for our torpor (TARTT, 2004, p. 89).¹⁰

Richard explica que eles bebiam desde a hora que acordavam até o anoitecer, quando iam dormir. Assim, eles viviam em um eterno torpor, como o narrador descreve. Além disso, eles se dedicam a jogos:

¹⁰ “Hoje, ao pensar no assunto, vejo que lá bebíamos constantemente – não demais, de uma vez, mas o fluxo de destilados que começava com Bloody Marys no café da manhã se estendia até a hora de dormir, e isso, mais do que qualquer outra razão, explicava nosso torpor” (TARTT, 1995, p. 92).

Charles and I were drinking whiskey and soda. He had been trying to teach me to play piquet (“because it’s what Rawdon Crawley plays in *Vanity Fair*”) but I was a slow learner and the cards lay abandoned (TARTT, 2004, p. 100).¹¹

Enquanto bebiam, Charles tentava ensinar a Richard um jogo de cartas, porque ele fora jogado por um personagem de *A feira das vaidades* (1848), do autor britânico William Makepeace Thackeray. Eles também jogavam croquet e tênis: “Apart from the occasional, half-hearted game of tennis (...) we never did anything very athletic; something about the place inspired a magnificent laziness I hadn't known since childhood” (TARTT, 2004, p. 89). Todavia, como Richard afirma, esses momentos atléticos eram raros diante do sentimento de preguiça inspirado pelo local e que dava lugar ao sono: “Bringing a book outside to read, I would fall asleep almost immediately in my chair; when I took the boat out I soon tired of rowing and allowed myself to drift all afternoon” (TARTT, 2004, p. 89)¹². Dessa forma, é possível afirmar que um dos grandes atrativos da casa de campo era a possibilidade de uma rotina ociosa, na qual eles poderiam se dedicar à leitura e aos estudos.

De fato, o grupo de grego antigo se dedicava mais aos estudos do que os protagonistas comumente encontrados no romance de Oxford. O mais próximo de chegar à derrocada dos vícios encontrados em tais obras é Charles, que, devido ao alcoolismo, não termina a graduação. Indubitavelmente, o grupo estudava durante a semana e continuava a se dedicar nos fins de semana, apesar da ausência de sobriedade. Todavia, ninguém se importa realmente com terminar a graduação. Os estudos são voltados apenas para um processo formador e para uma educação estética que refletisse os valores da classe dominante.

2.2 A QUESTÃO DA PROFISSIONALIZAÇÃO

¹¹ “Charles e eu bebíamos uísque com soda. Ele tentara me ensinar a jogar piquê (“pois era o jogo de Rawdon Crawley em *Vanity fair*”), mas eu demorava a aprender e as cartas foram abandonadas na mesa” (TARTT, 1995, p. 103).

¹² “Ao sair para ler um livro, eu pegava no sono quase de imediato, na poltrona; quando passeava de bote, logo cansava de remar e o deixava seguir à deriva a tarde inteira” (TARTT, 1995, p. 92).

Aqui, o estudo de clássicos não indica necessariamente a profissionalização. O latim e o grego foram historicamente os primeiros pré-requisitos para o ingresso nas faculdades mais antigas e direcionadas às classes dominantes. Assim, saber latim e grego era equivalente a ter status de elite (SCHEIN, 2008). O declínio da soberania da cultura greco-romana na universidade estadunidense ocorreu quando a profissionalização se tornou mais forte no país (ADLER, 2016).

Para Julian, por exemplo, estudar grego antigo não é trabalho:

Julian's classes met in his office. They were very small classes, and besides, no classroom could have approached it in terms of comfort, or privacy. He had a theory that pupils learned better in a pleasant, non-scholastic atmosphere; and that luxurious hothouse of a room, flowers everywhere in the dead of winter, was some sort of Platonic microcosm of what he thought a schoolroom should be. ("Work?" he said to me once, astonished, when I referred to our classroom activities as such. "Do you really think that what we do is work?" "What else should I call it?" "I should call it the most glorious kind of *play*.") (TARTT, 2004, p. 32-33).¹³

Richard afirma que o professor construiu um microcosmo platônico, marcado pela beleza e pelo aprendizado envolto em agradabilidade, com flores e luxos à disposição da visão dos alunos, marcando a importância da perspectiva estética para o personagem. Julian fica atônito ao ouvir o estudo de grego antigo sendo referido como trabalho por Richard. Para o aluno, tal ligação é natural; ele entra na universidade para encontrar um emprego que lhe permita se sustentar de forma minimamente tolerável. Para Richard, a universidade é uma forma de alcançar a profissionalização. Todavia, a turma de grego antigo não é ensinada a pensar dessa forma, afinal, todos são ricos e não se preocupam com essa

¹³ "Julian ministrava as aulas em sua sala. A turma era muito pequena, e além disso nenhuma outra sala ofereceria o mesmo conforto, ou privacidade. Ele defendia a teoria de que os estudantes aprendiam mais numa atmosfera agradável, menos acadêmica. Suas instalações luxuosas, cheias de flores até no rigor do inverno, como uma estufa, eram uma espécie de microcosmo platônico de sua ideia para sala de aula. ("Trabalho?", disse certa vez, quando usei o termo para me referir às nossas atividades em classe. "Acredita mesmo que estamos aqui para trabalhar?" "Como devo chamar nossa atividade então?" "Eu a chamaria de um *jogo* da espécie mais gloriosa.")" (TARTT, 1995, p. 39).

questão. Segundo Julian, o que o grupo faz está longe de ser um trabalho, mas sim uma forma gloriosa de brincadeira. Assim, com esse ambiente escolar platônico, o professor parece trazer a ideia de trabalho presente na Grécia Antiga.

Para os gregos, a mão-de-obra era composta por pessoas escravizadas, endividadas e detidas como prisioneiras em tempos de guerra. Assim, os indivíduos que trabalhavam eram os que não eram considerados cidadãos. Os homens mais ricos eram destinados ao ócio e à vida política, na qual poderiam se dedicar à filosofia e ao pensamento racional, uma vez que tinham o tempo necessário para tais atividades. Afinal, todo o trabalho não era realizado por eles, mas pelos indivíduos das classes mais desprivilegiadas. Dessa forma, começava-se a formação de uma dicotomia entre o labor e o pensamento racional, que será mais tarde visto nos conflitos entre a classe proletária do colarinho azul e do colarinho branco.

Para os gregos, inclusive Platão, figura tão adorada pelo professor Julian e seus alunos, o trabalho manual era uma forma de castigo:

Se isso está no campo da religião, no campo da Filosofia a noção mais forte em relação à definição de humano é dada por Aristóteles, que, no século V a.C., diz: "O homem é um animal racional". Ou seja, o que define a humanidade de alguém – e, portanto, a sua dignidade – é a capacidade de dedicar-se ao pensamento e não às obras manuais. A tal ponto que, no mundo escravocrata da filosofia e da ciência gregas, não se faziam trabalhos manuais. Platão, um dos maiores pensadores da história, desprezava o trabalho manual. De tal modo que ele achava que, quando se estabelecessem os infernos, aqueles que deveriam ficar junto com os escravos lá eram os pintores, os escultores, todos aqueles que fossem da elite, mas que desenvolvessem alguma atividade com as mãos. O mundo da Antiguidade, que é a base da nossa sociedade ocidental, coloca o trabalho como um castigo do ponto de vista moral-religioso ou uma concepção de castigo a partir da vontade dos deuses na cultura grega (CORTELLA, 2017).

Os homens livres, que podiam se dedicar ao ócio e ao pensamento racional, eram vistos como humanos; as pessoas escravizadas, obrigadas a trabalhar, eram desumanizadas. Assim como Julian, os alunos da turma de grego antigo querem viver como os gregos sobre os quais leem diariamente, e, de fato, eles replicam esse pensamento grego em relação ao trabalho:

“It would be one thing if we had even a chance at a decent hearing,” said Henry. “But we don’t.”

“And I personally can’t imagine much worse than being tried for my life by a Vermont circuit-court judge and a jury box full of telephone operators” (TARTT, 2004, p. 176).¹⁴

Após o assassinato de um agricultor, Francis afirma que sabe que o grupo seria julgado com rigor, já que o júri seria formado por moradores de Vermont, um grupo complexo, mas que é resumido a um cargo da classe trabalhadora: Francis se refere à comunidade da cidade como “telefonistas”. O jovem, por sua vez, fora descrito por Charles da seguinte maneira: “And Francis has never worked in his life” (TARTT, 2004, p. 101)¹⁵. Afinal, ele vinha de uma família rica que possuía capital econômico o suficiente para manter uma casa de campo. Além do desdém presente em resumir uma população a apenas uma função, é perceptível que ele se refere a uma ocupação que presta um serviço a outrem, uma vez que o operador de telefone era o intermediário que possibilitava, manualmente, uma ligação telefônica entre duas pessoas. Também é importante ressaltar que, segundo o estudo de Edwards (1934), os operadores de telefone fazem parte da classe proletária do colarinho branco, mesma classe social da qual Richard deseja fazer parte.

É interessante notar que o narrador afirma que, desde o seu primeiro contato com o grupo, ele é percebido como um trabalhador. Ao conversar pela primeira vez com a turma, o narrador afirma que “Camilla smiled, not exactly at me - a sweet, unfocused smile, quite impersonal, as if I were a waiter or a clerk in a store” (TARTT, 2004, p. 22)¹⁶, mostrando que, segundo a sua percepção, o grupo o viu primeiramente de forma impessoal e desinteressada, como olhavam para um garçom ou para um balconista em uma loja. É relevante apontar que Richard escolhe duas profissões nas quais há uma relação de prestação de serviço a outrem, o que indica um contexto estratificado, no qual alguém precisa estar na posição de servidor e, o outro, na de recebedor.

¹⁴ “Seria diferente se tivéssemos a perspectiva de um julgamento decente”, Henry falou. “Mas não a temos.” “E, pessoalmente, não consigo imaginar nada pior do que ser condenado à prisão perpétua por um juiz itinerante de Vermont e um corpo de jurados composto por telefonistas” (TARTT, 1995, p. 171).

¹⁵ “E Francis nunca trabalhou na vida” (TARTT, 1995, p. 103).

¹⁶ “Camilla sorriu, não exatamente para mim, como se eu fosse um garçom ou balconista de loja” (TARTT, 1995, p. 30).

2.3 O PROFISSIONAL DE COLARINHO-BRANCO

Como Bain e Price afirmam (1983), o termo “trabalhador do colarinho-branco” é vago. Devido à sua heterogeneidade, ele tem diferentes significados de acordo com o país e com o contexto no qual está inserido. Geralmente é visto como "funcionário assalariado", "trabalhador de escritório", "trabalhador não-manual" (em oposição ao colarinho-azul, que realiza trabalhos braçais) e "trabalhador de jaleco", dentre outros. Geralmente, o termo se define em torno da oposição cérebro-músculo. O conceito de trabalhador de colarinho-branco surge com o trabalho administrativo, em um momento em que o acesso à educação necessária para tais qualificações era restrita e quando o trabalho manual envolvia alto nível de esforço físico. Desse modo, surgiu uma dicotomia entre trabalho intelectual e o manual, que assim se fixou na consciência popular e nas esferas jurídica e administrativa. É importante ressaltar que não há trabalho que seja tão intelectual ao ponto de não usar um pouco de trabalho manual; assim como não há uma função manual que não envolva um pouco de trabalho intelectual. Todos os trabalhos envolvem esforços intelectuais e manuais; portanto, a saída encontrada foi distinguir entre trabalhos predominantemente intelectuais e predominantemente manuais, no que surgem as diferenciações entre colarinho-branco e colarinho-azul (BAIN; PRICE, 1983).

De acordo com Fritz Croner (*apud* BAIN; PRICE, 1983), o trabalhador de colarinho-branco desempenha as seguintes funções: administração, projeto, análise, planejamento e supervisão. Portanto, ele faz um trabalho predominantemente intelectual. A classe proletária de colarinho-branco é composta por secretários, escriturários, balconistas, operadores de máquinas leves e recepcionistas. Antigamente, incluíam as funções de indivíduos que tinham conhecimentos específicos para manejar certas máquinas, como, por exemplo, os funcionários que utilizavam a primeira calculadora mecânica; os datilógrafos, que utilizavam a máquina de escrever e os indivíduos que administravam o ditafone, aparelho fonográfico utilizado no comércio (Mills, 1969).

2.4 ROMANCE ACADÊMICO

A busca pelo emprego de colarinho-branco também é refletida na literatura com o advento do romance acadêmico. Após o fim do romance de Oxford, cravado pelas mudanças ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial, surge um novo estilo literário voltado para os novos alunos que adentraram a universidade nesse período. A ênfase no retorno financeiro esperado pela aquisição do diploma faz com que o romance de Tarrt seja um herdeiro da tradição do romance acadêmico da década de 1950. Esse gênero surgiu em um período específico: após a Segunda Guerra Mundial, devido aos subsídios do governo inglês, houve uma entrada em massa de jovens da classe média e da classe trabalhadora na universidade, que tinham como objetivo concluir o curso universitário e adentrar no mercado de trabalho. Assim, a universidade se tornava um meio de mobilidade social, já que proporciona a educação necessária para que um indivíduo tivesse um emprego de colarinho-branco, focado na intelectualidade, em detrimento de um emprego de colarinho-azul, que consiste no trabalho braçal (ROSSEN, 1995).

Dessa forma, o homem pobre já não era mais uma figura solitária representada por um aluno bolsista em uma classe cheia de jovens oriundos das camadas privilegiadas. Agora, esses jovens entraram como um grupo. Antigamente, um bolsista solitário não era considerado competitivo, uma vez que, ali, a única vantagem que ele poderia ganhar eram prêmios predominantemente acadêmicos. Contudo, a entrada do grupo indica mudanças mais definitivas e impactantes, sugerindo uma possível revolução na estrutura social. Dessa forma, há uma ameaça ao status quo. No século XX, os conflitos entre as classes sociais ficaram cada vez mais complexos por conta das duas Guerras Mundiais, do declínio do Império Britânico e da ascensão da hegemonia do Estados Unidos. Nesse novo contexto, os indivíduos da classe dominante que estavam na universidade e viam sua presença no local como um direito herdado se sentiram cada vez mais ameaçados pela presença de homens de classes mais desprivilegiadas financeiramente, uma vez que a educação se tornava um diferencial cada vez mais importante no mercado profissional. Agora, a segurança de seus postos de decisão em outros locais de autoridade, no mundo exterior, começava a ser ameaçada (ROSSEN, 1995).

Para receber esses jovens da classe média e da classe trabalhadora, a universidade teve que se expandir, mudando sua paisagem: eles foram recebidos em edifícios feitos com tijolos vermelhos, que ficaram conhecidos como “*redbrick universities*”¹⁷. Tais universidades datam do século XIX, quando, durante a Revolução Industrial, as grandes cidades precisavam de mão de obra especializada e indivíduos com habilidades científicas, a fim de suprimir a demanda do novo tipo de economia. Essas instituições foram criadas para alunos que desejavam o ingresso no mercado de trabalho e que não estudavam os clássicos (ROSSEN, 1995).

A partir da década de 1960, a noção de que ter um diploma não é importante desaparece. Watson (2007) afirma que era difícil explicar para uma geração tão apaixonada como a da década de 1960, que se dedicou a protestos escolares como os de maio de 1968, que governantes britânicos como Benjamin Disraeli e Winston Churchill não foram à universidade e que figuras públicas, como o maestro britânico Thomas Beecham, saíam da instituição após um ou dois anos por acharem que não havia pessoas interessantes com quem conversar na universidade. É por isso que os romances acadêmicos passaram a fazer tanto sucesso na década de 1950 e de 1960, uma vez que a própria noção da relevância da universidade se transformava completamente. As obras desse gênero, durante esse período, partem do pressuposto de que qualquer indivíduo inteligente gostaria de ingressar em uma universidade, caso fosse possível.

Nesse período, a partir da década de 1950, surge o romance acadêmico. Também conhecido como “*academic novel*”, “*university novel*”, “*college novel*” e “*campus novel*”¹⁸, a nomenclatura desse estilo foi alvo de discussões dentre a crítica literária. Apesar do termo “*campus novel*” ser comumente usado, Merritt Moseley (2007) acredita que ele seja inadequado para os romances modernos, uma vez que as narrativas não têm mais o cenário de um *campus*, com um sentido mais pastoral – a palavra “*campus*”, afinal, advém da palavra latina para “campo”, refletindo o espaço bucólico no qual as universidades estavam posicionadas. Os pesquisadores contemporâneos preferem utilizar o termo

¹⁷ Em português, “universidades de tijolos vermelhos”.

¹⁸ Em português, “romance acadêmico”, “romance universitário”, “romance de faculdade” e “romance de *campus*”.

“romance acadêmico”, já que muitas dessas narrativas não focam sua ação apenas no *campus*, mas também na casa dos personagens. Ademais, é importante ressaltar a importância de outros espaços, já que o romance acadêmico é o gênero que retrata a vida universitária em um sentido mais abrangente (BULAITIS, 2020). Por isso, durante esta pesquisa, foi determinada a preferência pelo termo “romance acadêmico”. Ademais, Moseley (2007) também aponta que o termo romance acadêmico é mais adequado, uma vez que tais narrativas têm características consideradas acadêmicas por natureza, como a autorreferencialidade, a ostentação de conhecimento teórico e a intertextualidade.

Comumente, uma das principais características dos romances acadêmicos é a veia satírica. Moseley (2007) afirma que isso se deve ao desejo do romancista de denunciar as falhas da instituição acadêmica. Quando escreve sobre o romance acadêmico *Lucky Jim* (1954), do autor inglês Kingsley Amis, o escritor estadunidense Adam Begley afirma que o *campus* é um local em que é possível encontrar presunção e hipocrisia (BEGLEY *apud* MOSELEY, 2007). Geralmente, os professores são descritos como indivíduos hipócritas ou ambiciosos. Todavia, nem todos os romances acadêmicos são sátiras. Alguns deles são celebrações amorosas da vida acadêmica. Em tais obras, há o elogio da qualidade das relações sociais ou intelectuais humanizadas, que são peculiares, mas vivificantes. Assim, a universidade é vista como um local belo, sereno e historicamente rico (MOSELEY, 2007).

Um dos pioneiros do gênero e tido como o primeiro romance acadêmico dos Estados Unidos, *The Groves of Academe* (1952), da autora estadunidense Mary McCarthy, conta a história de Henry Mulcahy, um pesquisador de James Joyce que planeja vingança após ser desligado de seu cargo em uma universidade. Como uma resposta à obra de McCarthy, *Pictures from an Institution* (1954), do escritor e crítico literário estadunidense Randall Jarrell, é uma sátira do ambiente acadêmico, narrada por um professor de literatura que trabalha em uma universidade para mulheres – um dos focos de sua sátira é a personagem Gertrude Johnson, uma escritora visitante que foi baseada em McCarthy. Mais um exemplo de romance acadêmico é *Pnin* (1957), do escritor russo-americano Vladimir Nabokov, texto focado no protagonista Timofey Pavlovich Pnin, um professor russo que vai dar aula em uma universidade

estadunidense e vivencia as divergências entre a sua cultura e a cultura do novo país no qual se encontra.

O gênero é conhecido por ter protagonistas considerados *outsiders*, ou seja, estrangeiros ou forasteiros, que, comumente, são membros da classe média que adentraram o mundo “aristocrático” da universidade. O fato de essas personagens serem recebidos como forasteiros enfatiza uma das formas de exercer o poder na universidade: a exclusão do ingresso de certos indivíduos no local. Assim, o ambiente universitário se tornou um local fechado para os não-iniciados. Dessa forma, o jovem de classe baixa era percebido, de acordo com a marginalização ocorrida dentro da universidade, como uma degradação da qualidade da instituição. Portanto, viravam estrangeiros, uma vez que, diante da impossibilidade de expulsá-los totalmente do local, eles eram marginalizados no local pela classe dominante, que sempre marcava o estado de não-pertencimento desses estudantes (ROSSEN, 1995). O mesmo ocorre com Richard como mostra o trecho salientado anteriormente: como um indivíduo da classe média, ele fica abismado com a divergência entre as percepções que ele e seus amigos têm da universidade: ele a trata como um passo essencial para o seu sucesso, enquanto seus colegas, que não precisam de um diploma, pois já possuem dinheiro, a tratam com desdém.

Esse tipo de protagonista – o jovem da classe média e da classe trabalhadora que adentra uma universidade prestigiada e destinada historicamente à classe dominante – é um produto da entrada de jovens da classe média que entraram na universidade em um contexto pós-guerra. Muitos deles, assim como Richard, foram os primeiros de sua família a estudar em tais instituições. Assim, eles começaram a criar obras literárias acerca do contexto em que viviam, o que deu origem ao movimento “*Angry Young Men*”¹⁹ com a escrita de obras muitas vezes de cunho autobiográfico. Nelas, fica evidente a ênfase dada pelos escritores à desilusão sentida pelos personagens diante da desigualdade social existente na universidade. Como uma resposta à marginalização ocorrida no local, esses jovens se isolam ou, para se encaixarem em um grupo, precisam esconder suas origens sociais (ROSSEN, 1995). Richard opta pela segunda opção, chegando ao ponto de se tornar cúmplice de

¹⁹ Em português, “jovens homens raivosos”.

assassinatos, para ser acolhido. A distinção sofrida devido à classe social torna-se presente nos romances acadêmicos e elas são retratadas, muitas vezes, a partir da raiva ou do rancor (HOBSBAUM, 2007), o que explica o nome do movimento. O maior exemplo é *Lucky Jim* (1954), que foca em Jim Dixon, um jovem da classe média baixa que se torna professor em uma universidade. Para continuar no cargo, ele precisa publicar um artigo, mas encontra dificuldades para atingir o seu objetivo. Além disso, ele não tem uma boa relação com o chefe de seu departamento: o professor, descrito como pedante, não acredita que Dixon tenha o capital cultural necessário para ser professor universitário, devido à sua origem social.

2.5 A RELAÇÃO DOS PERSONAGENS COM O TRABALHO

A semelhança entre esse gênero e o romance de Tartt já foi apontada por Dickens (2022), que afirmou que *A história secreta* é um romance acadêmico que se encaixa no Gótico Americano. Assim como Jim Dixon, Richard também é um jovem da classe média buscando um emprego de colarinho-branco, mais especificamente uma carreira estritamente intelectual, como a acadêmica. De certa forma, Richard já executa um cargo na área: além da bolsa de estudos e da pequena ajuda financeira recebida por seus pais, ele ainda precisa trabalhar como estagiário de um professor do Departamento de Psicologia a fim de se manter em Vermont. Como apontado por Findeisen (2015), o trabalho de Richard ainda é servil. Todavia, ao se tornar estagiário de um professor universitário, e ajuda-lo em suas pesquisas, Richard começa a se alinhar ao seu anseio de se tornar um profissional de colarinho-branco. Apesar disso, Richard acreditava que nenhum membro do grupo estava destinado a ter sucesso acadêmico:

To be honest, none of us, not even the brightest of us, were destined for academic achievement in subsequent years, Francis being too lazy, Charles too diffuse, and Henry too erratic and generally strange, a sort of Mycroft Holmes of classical philology (TARTT, 2004, p. 224).²⁰

²⁰ “Para ser honesto, nenhum de nós, nem mesmo o mais brilhante, almejava a consagração acadêmica nos anos seguintes. Francis era muito preguiçoso; Charles, dispersivo demais; e Henry errático e no geral estranho, uma espécie de Mycroft Holmes da filologia clássica” (TARTT, 1995, p. 216).

Para Richard, nem o indivíduo mais brilhante da turma seguiria a carreira professoral ou da pesquisa: Francis, um dos mais ricos da turma, era preguiçoso; Charles era difuso e Henry era errático e estranho. Nesse trecho, Richard traz novamente o seu repertório cultural e compara o colega a um personagem da literatura policial: Mycroft Holmes, irmão mais velho do famoso detetive Sherlock Holmes, criado pelo autor escocês Arthur Conan Doyle. Sherlock Holmes, conhecido por seu brilhante raciocínio lógico, descreve assim o seu irmão:

Disse que ele é superior a mim em observação e dedução. Se a arte do detetive começasse e terminasse no raciocínio realizado numa poltrona, meu irmão seria o maior agente criminal que jamais existiu. Mas ele não tem nenhuma ambição e nenhuma energia (DOYLE, 2014, p. 6).

No trecho acima, fica evidente que Mycroft Holmes possui um raciocínio ainda mais aguçado que o do seu irmão, mas não o utiliza para a resolução de crimes como um trabalho, já que ele não possui a energia necessária e prefere ficar sentado na poltrona, no ócio. Aqui, fica explícito que Richard acreditava que Henry seria um bom profissional, caso optasse pela carreira acadêmica. Afinal, como Richard afirma: “(...) he was a linguistic genius. He spoke a number of languages, ancient and modern, and had published a translation of Anacreon, with commentary, when he was only eighteen” (TARTT, 2004, p. 19)²¹. Todavia, Henry não queria utilizar essa característica, assim como Mycroft Holmes optou por não usar. Richard, inclusive, fica surpreso ao descobrir que Henry não se tornaria um professor universitário:

“I mean, all Henry wants to do when he finishes school, if he finishes, is to find some place where he can write his books and study the Twelve Great Cultures.”
 “What do you mean, if he finishes?”

²¹ “(...) era (...) um gênio linguístico. Falava um monte de idiomas, antigos e modernos, e publicara uma tradução comentada de Anacreonte, aos dezoito anos” (TARTT, 1995, p. 26).

“I mean, he may not want to. He may get bored. He's talked about leaving before. There's no reason he's got to be here, and he's surely never going to have a job.”

“You think not?” I said, curious; I had always pictured Henry teaching Greek, in some forlorn but excellent college out in the Midwest.

Charles snorted. “Certainly not. Why should he? He doesn't need the money, and he'd make a terrible teacher (TARTT, 2004, p.101).²²

Segundo Charles, Henry queria terminar a graduação e encontrar um local no qual ele pudesse se dedicar a escrever livros e estudar. Richard fica espantado ao perceber que Charles utiliza “*it*”, enfatizando que Henry talvez não terminasse a graduação. Charles, por sua vez, responde que Henry já pensou em desistir e que ele poderia sair, caso assim desejasse ou caso ficasse entediado. Ele ainda afirma que não há motivo algum para Henry estar cursando a graduação, já que ele nunca precisará trabalhar. Aqui, fica evidente algo que Richard e o leitor só descobrirão mais tarde: Charles não tem uma boa condição financeira e também sente raiva de Henry por ele ter dinheiro e não precisar finalizar o curso.

O narrador pensava que Henry seria professor de grego antigo em uma faculdade esquecida, mas excelente, na região Centro-Oeste dos Estados Unidos. Para Charles, é óbvio que esse não será o caminho percorrido por Henry, já que o colega não precisa de dinheiro e ele acredita que Henry seria um péssimo professor. Embora ainda tenha um grau de prestígio, ser professor universitário não atrai os filhos de famílias cultas de classe alta. Mills (1969, p. 129) apontou: “The type of man who is recruited for college teaching and shaped for this end by graduate school training is very likely to have a strong plebeian strain.”²³ Richard é um exemplo literário da afirmação anterior, já que ele será, possivelmente, um professor universitário de origem “plebeia”, ou seja, oriundo da classe proletária. Ainda assim, é notável que os estudantes que vão para

²² “Quero dizer, Henry, quando terminar o curso – se é que vai terminá-lo -, só pretende encontrar um local onde possa escrever seus livros e estudar as Doze Grandes Culturas.” “Como assim, se terminar?” “Talvez ele não deseje isso. Pode se aborrecer. Já falou em largar tudo mais de uma vez. Não tem obrigação de permanecer aqui, e com certeza não precisa arranjar emprego.” “Acha que não?” Senti curiosidade. Sempre imaginei Henry lecionando grego, em alguma universidade esquecida, porém excelente, do Meio-Oeste. Charles riu, irônico, “Claro que não. Por que precisaria? Não necessita do dinheiro, e daria um professor terrível” (TARTT, 1995, p. 103).

²³ Tradução livre: “O tipo de homem que é recrutado para o ensino universitário e moldado para esse fim pelo treinamento da pós-graduação tem grande probabilidade de ter uma forte linhagem plebéia.”

escolas preparatórias estão destinados a seguir um ensino acadêmico, enquanto outros são destinados ao vocacional. De fato, a maior parte dos que vão para o caminho acadêmico são das classes socioeconômicas mais altas (FINDEISEN, 2015).

Após o suicídio de Henry, nenhum membro do grupo de grego antigo retorna à universidade, com exceção de Richard, o único a se formar: “‘Who would've thought,’ wrote Francis, ‘that you'd be the only one of us to make it out with a diploma’” (TARTT, 2004, p. 546)²⁴. Francis afirma que ninguém imaginaria que Richard fosse o único do grupo a se formar e, de certa forma, em sua declaração, o personagem implica uma inferioridade em Richard, mais especificamente uma inferioridade intelectual em comparação com os outros membros da turma. Por fim, o narrador segue a carreira acadêmica, se matriculando na pós-graduação, na qual faz uma pesquisa sobre tragédias jacobinas.

Ao encontrar Francis novamente, quase uma década após os assassinatos, Richard o encontra em um hospital, após uma tentativa de suicídio do amigo:

“I was seeing someone. A lawyer. He's a bit of a drunk but that's all right. He went to Harvard. You'd like him. His name is Kim.”
 (...)
 “And my grandfather found out. In the most melodramatic way you can possibly imagine.”
 (...)
 “So,” he said, blowing out a plume of smoke. “I have to get married.”
 “Or what?”
 “Or my grandfather will cut me off without a cent.”
 “Can't you get by on your own?” I said.
 “No.”
 He said this with such certainty that it irritated me.
 “I do,” I said.
 “But you're used to it” (TARTT, 2004, p. 549).²⁵

²⁴ “Quem diria”, Francis escreveu, “que você seria o único da turma a tirar o diploma” (TARTT, 1995, p. 506).

²⁵ “Eu estava saindo com uma pessoa. Um advogado. Ele bebe demais, mas tudo bem. Cursou Harvard. Você gostaria dele. Seu nome é Kim”. (...) “E meu avô descobriu tudo. Do modo mais melodramático que você possa imaginar.” (...) “Então”, ele disse, soltando uma nuvem de fumaça, “eu precisava me casar.” “Ou então?” “Ou meu avô me deixaria sem um centavo.” “Não consegue viver por sua conta?”, perguntei. “Não.” Ele disse isso com tanta certeza que me irritou. “Eu consigo.” “Mas você já está acostumado” (TARTT, 1995, p. 508-509).

Francis explica que ele estava apaixonado por um advogado, porém, após seu avô descobrir, ele teve que se comprometer a se casar com uma mulher, senão ele não receberia mais dinheiro do avô. Richard pergunta ao amigo se ele não poderia se sustentar sozinho e, ao ouvir a negativa afirmada com tanta certeza, ele se sente irritado. O narrador rebate que ele precisa se sustentar sozinho e Francis afirma que o colega já estava acostumado. Para Francis, oriundo de uma classe extremamente privilegiada, era preferível viver de maneira infeliz a ter de trabalhar. Para ele, o trabalho era apenas para pessoas acostumadas a isso, como Richard. A irritação mostrada por Richard não é um episódio isolado, mas algo que já ocorreu anteriormente. Conforme o tempo passava, o narrador ficava cada vez mais irritado com as diferenciações sociais, especialmente com a forma como Francis zombava de seu sotaque californiano. Fica evidente que, assim como os protagonistas do romance acadêmico da década de 1950, Richard fora ficando cada vez mais rancoroso diante da forma como era tratado, o que o levou a uma desilusão. Não à toa, o título do romance, inicialmente, era *God of Illusions* (em tradução livre, “Deus das Ilusões”), em uma referência a Dionísio e sua capacidade de criar cenários ilusórios (LITZLER, 2013). Após os assassinatos, Richard perde a ilusão de que ele poderia ser acolhido pela classe dominante, apenas devido ao seu conhecimento da cultura legitimada por essa classe.

2.6 A ILUSÃO DA MERITOCRACIA

Efetivamente, a carreira acadêmica proporciona a oportunidade de que indivíduos da classe média baixa atinjam posições de poder. Por isso, a profissão inclui muitos indivíduos que experimentaram um aumento na posição de classe e status, adquiridos através da utilização de suas aptidões intelectuais. Ainda assim, a ascensão social, ou o Sonho Americano, ainda é uma ilusão. Raymond Williams (1960) afirma que a escada é um símbolo perfeito para a ideia burguesa de que a sociedade proporciona oportunidades de ascender, ainda que individualmente e não coletivamente. No primeiro encontro com Julian, Richard tem dificuldade para encontrar o prédio e as escadas que levam até o Liceu – nome dado à sala de aula de Julian e referência ao local de estudos ateniense e

à escola filosófica de Aristóteles. Além da dificuldade para localizar o local, descrito como solitário, Richard enfatiza que a escada era pequena e mal iluminada, no canto mais distante do edifício. A escada é, portanto, um símbolo para a ascensão social baseada na meritocracia.

O termo “meritocracia” foi cunhado pelo sociólogo inglês Michael Young, para descrever e criticar um processo de cientificação da habilidade e a burocratização do talento. O conceito ilusório da meritocracia prega que, nos Estados Unidos, o indivíduo irá receber de maneira justa pelo o seu trabalho duro e pelo o seu esforço. Se ele se esforçar, irá ascender socialmente. Se desenvolver suas habilidades, irá ficar rico. Diferentemente da Europa, em que títulos de nobreza eram passados de geração em geração, nos Estados Unidos, a ideologia do Sonho Americano enfatiza que nenhum benefício será entregue sem esforço próprio. Além disso, essa ideologia defende que, caso as classes mais baixas possuam as habilidades necessárias e trabalharem bastante, também atingirão o topo. Todavia, isso não está de acordo com o que realmente acontece na sociedade, já que indivíduos com capital econômico, social, cultural e acadêmico recebem mais facilidades e oportunidades. A ideia da meritocracia é utilizada para justificar o aumento do salário dos ricos e obscureceu o fato de que os resultados alcançados pelos indivíduos não são apenas fruto de suas características individuais, mas também são influenciados por outras forças e determinações sociais (KHAN, 2011). Segundo Winstead (2021), thrillers acadêmicos contemporâneos, como o de Tartt, criticam o ensino superior e o mito da meritocracia, mostrando que o sucesso acadêmico não depende apenas do mérito. Para Findeisen (2015), Donna Tartt é a autora que melhor mostrou como os romances acadêmicos representam as contradições sociais existentes na ideia de meritocracia do pós-guerra.

O trabalhador de colarinho-branco é associado ao trabalho não-manual que lhe dá funções que produzem uma sensação de proximidade com a autoridade. A própria natureza de suas funções e os tipos de vestimenta tendem a criar uma proximidade ambiental com a autoridade. Nisso, ocorre uma cisão dentro da classe trabalhadora. Apesar de ser tão subordinado quanto o trabalhador de colarinho-azul, a posse dos símbolos citados anteriormente faz com que o trabalhador de colarinho-branco passe a ser percebido de outra forma, mais alinhado aos indivíduos de outra classe social – particularmente as

mais elevadas (BAIN; PRICE, 1983). Aqui, percebe-se uma ilusão de uma classe média que anseia por se parecer cada vez mais com a classe acima da sua. Contudo, apenas esses símbolos não são o suficiente: o proletário de colarinho-branco é sempre considerado o funcionário de alguém, seja de alguma empresa, do governo ou do exército. Ademais, ele também é visto como alguém que não irá ascender, apesar de viver ansiando pelo rápido progresso profissional (MILLS, 1969).

O próprio grupo de grego antigo mostrava sinais de que não aceitaria Richard. Eles utilizavam a literatura tida como canônica para a manutenção de uma ideologia: o autor mais estudado por eles era Platão, cujas leituras enfatizam os perigos da mobilidade da estratificação social. Henry é o epítome de tal pensamento, como ele mesmo explica em um diálogo com os colegas:

Does anyone remember Plato's definition of Justice in the *Republic*? Justice, in a society, is when each level of a hierarchy works within its place and is content with it. A poor man who wishes to rise above his station is only making himself needlessly miserable. And the wise poor have always known this, the same as do the wise rich (TARTT, 2004, p. 210).²⁶

Henry aponta que a definição platônica de justiça implicava que, em uma sociedade, cada nível de uma hierarquia deveria ser fixa. Ele afirma que um homem pobre que deseja ascender será apenas desnecessariamente miserável. Para ele, tudo deve se manter como está. Richard, que busca uma ascensão social por meio da universidade, se sente incomodado ao ouvir o colega e escreve em seu relato: “I’m not entirely sure now that this is true – because if it is, where does that leave me? Still wiping down windshields in Plano?” (TARTT, 2004, p. 210)²⁷. Nesse trecho, Richard percebe que, se dependesse do

²⁶ “Será que alguém se recorda da definição de Justiça na *República* de Platão? A Justiça, numa sociedade, é conseguida quando cada um dos níveis hierárquicos atua dentro de seu espaço e contenta-se com isso. Um homem pobre, ao tentar elevar-se acima de sua condição, só encontra a infelicidade desnecessária. E os pobres mais sábios sempre souberam disso, assim como os ricos mais sábios” (TARTT, 1995, p. 203).

²⁷ “Não sei bem se isso é verdade – se for, eu em que posição fico? Volto a limpar para-brisas em Plano?” (TARTT, 1995, p. 203).

pensamento de Henry, ele deveria voltar a trabalhar limpando para-brisas em Plano.

Richard conta em seu relato que, quando não conseguia mais se concentrar na leitura das obras gregas, começava a ler *O grande Gatsby* (1925), do escritor estadunidense F. Scott Fitzgerald. Ele afirma que o romance é um de seus livros favoritos e que havia pegado emprestada a edição na biblioteca com a intenção de que a releitura o animasse. Contudo, o efeito foi contrário e o fez se sentir pior, uma vez que, segundo ele, o livro apenas evidenciava as similaridades trágicas existentes entre ele e Gatsby: aqui, fica evidente que Richard se identificava com o personagem de Fitzgerald, uma vez que ambos nasceram em classes sociais desprivilegiadas financeiramente e realizaram, sozinhos, uma ascensão social ao ponto de conviver com as classes dominantes. Contudo, ambos os personagens continuam sendo tratados de forma diferente, como indivíduos inferiores, devido às suas origens.

Os dois também utilizam a educação superior em uma universidade privilegiada como uma forma de distinção e de validação social. Diferentemente de Richard, Gatsby não via a universidade como forma de ascensão social. Todavia, ele ainda reconhecia a força legitimadora que uma universidade antiga e prestigiosa tinha nos círculos aristocráticos. Dessa forma, a universidade se torna uma forma de legitimidade para a persona que ele criou, fornecendo um degrau crucial na escada social que ele está tentando subir. Por isso, ele mente que estudou em Oxford.

Assim como Gatsby, Richard se decepciona com as ilusões nas quais acreditava em relação à classe dominante. Richard entra em Hampden acreditando que esse é o lugar mais pitoresco e belo que ele já viu. Ao descrever sua cidade natal, Plano, ele cita o fétido cheiro de frutas apodrecendo. Quando chega na universidade, ele revela ver maçãs caídas das árvores na grama e apreciar o doce odor das frutas apodrecendo. O fato parecia ser o mesmo – odor de frutas podres –, mas a localidade influenciava diretamente em sua percepção: em Plano, era fétido; já em Hampden, era doce. Richard logo descobre que seu Sonho Americano também é uma ilusão, assim como Gatsby em seu trágico fim.

De acordo com Rossen (1995), o caminho tortuoso para adentrar a universidade aumenta as expectativas dos heróis ficcionais dos romances acadêmicos, que acreditavam ser possível alcançar o sucesso apenas por

estudar em uma universidade prestigiosa. Contudo, eles sofrem uma desilusão, ao perceber que dificilmente vão conseguir o que querem, ou que continuarão a ser tratados como indivíduos inadequados para o ambiente. Assim, a caracterização desses personagens é focada em suas respostas emocionais diante de um contexto de decepção, ressentimento e frustração e a impossibilidade de expressar tais sentimentos.

Richard teve uma pequena ascensão social: ele caminha para uma posição como docente em uma universidade e trabalha com a pesquisa e a educação, uma função extremamente intelectualizada. Ainda assim, ele não deixará de pertencer à classe proletária. Ao reencontrar Camilla, ele afirma que abandonaria a carreira acadêmica, caso a moça se aceitasse casar com ele. Mesmo assim, ela não aceita. Richard vê uma melhora em relação a bens materiais: no final do romance, ele consegue pagar as passagens de avião imediatamente após descobrir a tentativa de suicídio de Francis e vai visitá-lo; antes, no início do romance, ele afirma que não tinha dinheiro para viajar de avião até Hampden. Ele teve pequenos ganhos e, aparentemente, está se sustentando de forma minimamente tolerável, um dos objetivos colocados por ele no início de sua narrativa. Todavia, isso é o bastante?

2.7 DARK ACADEMIA

Essa tentativa de ascensão social pela universidade ainda é uma temática recorrente na tradição do romance acadêmico. Atualmente, o gênero continua a refletir as problemáticas de sua época, com o advento de novas abordagens. Scott (2004) aponta que o romance acadêmico é um gênero que evolui constantemente a fim de atender as demandas do seu público leitor. Assim como *Possessão* (1990), da autora inglesa A. S. Byatt, o romance de Tarrt faz parte de um grupo de romances acadêmicos que surgiu a partir da década de 1990 e que recebeu não apenas a aclamação da crítica, como a do público, tornando-se best-sellers (SCOTT, 2004). Dentre os desdobramentos mais recentes do romance acadêmico, surgiu o movimento *Dark Academia*²⁸, do qual o romance de Tarrt é pioneiro. Conforme os anos se passaram, o apelo da obra aumentou

²⁸ Em português, “Academia Sombria”.

consideravelmente. A leitura de *A história secreta*, feita por gerações mais jovens, mobilizou discussões feitas em redes sociais como o Tumblr, no qual foi criado um movimento estético e literário, que surgiu na década de 2010, conhecido como *Dark Academia*, e que teve o ápice de sua popularidade em 2020, durante a pandemia (DICKENS, 2022). Em suma, esse movimento enfatiza o ato de ler, escrever e aprender e incentiva um estilo de vida que dê preferência a essas atividades, assim como também há um incentivo ao compartilhamento de fotos de bibliotecas e de livros. Como o nome indica, seu cenário é o acadêmico e como ele pode ser sombrio, sendo fortemente influenciado pela literatura gótica (BATEMAN, 2020).

Na literatura, os romances considerados *Dark Academia* têm como espaço os cenários góticos de uma universidade de elite; um professor carismático que inspira em seus alunos uma devoção que beira o culto e um enredo que enfatiza o processo de aprendizagem e comportamentos hedonistas (GENTRY, 2021). Assim, a universidade se torna um local ao mesmo tempo perigoso e glamoroso (WINSTEAD, 2021). Geralmente, eles mostram um protagonista que é considerado um *outsider*, ou seja, um forasteiro ou estrangeiro em relação ao ambiente em que se encontra (GENTRY, 2021). Geralmente, esses romances focam a entrada de um jovem de classe média em uma universidade tradicional e prestigiada, na qual ele busca aceitação de um grupo de jovens estudantes intelectuais e de classes sociais mais elevadas. São mostrados personagens com relacionamentos trágicos com o ensino superior, seja com os professores, os colegas, os programas de bolsas, as notas ou os clubes sociais. Assim, eles parecem sempre amar e perseguir o que continuamente os prejudica (WINSTEAD, 2021).

Esse grupo social comumente é formado por laços obsessivos ou não saudáveis e implica iniciações para novos integrantes, o que enfatiza a dificuldade para ser inserido. Ademais, os membros do grupo costumam ter uma obsessão com algum tema acadêmico, majoritariamente uma fascinação pelos clássicos greco-romanos. Por causa dessa obsessão, eles possuem um compasso moral reduzido, especialmente em relação à vida acadêmica, o que costuma culminar em um crime violento e em uma mudança profunda no protagonista, que foi influenciado pelos estudos e pelo grupo de amigos (DICKENS, 2022). Os jovens de classes inferiores são obrigados a viver em uma

competição constante, a fim de compensar uma suposta inferioridade intelectual, social e financeira. Assim, eles são forçados a se tornarem implacáveis ou enlouquecidos, sendo levados à violência. Há uma relação predatória e abusiva com professores e colegas de classes mais abastadas, na qual o personagem fica permanentemente endividado, ofertando muito e recebendo pouco, em relações sem reciprocidade alguma. Todavia, ele perpetua tais dinâmicas, já que acredita que o sucesso e a aceitação dessas instituições é a medida do seu valor (WINSTEAD, 2021).

O motivo da grande popularidade dos romances *Dark Academia* durante a década de 2020 é motivo de investigações: Gentry (2021) afirma que, no momento, as universidades estadunidenses prestigiadas estão cada vez mais exclusivas e competitivas do que nunca, uma tendência marcante da era Trump, que começou em 2014 e que se acelerou em 2017. O movimento *Dark Academia* já foi descrito como uma série de thrillers universitários cuja popularidade atual é relevante, já que é uma resposta à crise dos empréstimos estudantis. Com a eleição de Biden, acreditava-se que seria possível caminhar em direção ao perdão federal das dívidas estudantis, todavia, isso não ocorreu (WINSTEAD, 2021). Os personagens de Tartt foram criados na década de 1980, quando a Direita retorna ao poder, com figuras como Thatcher na Inglaterra e Reagan nos Estados Unidos, um período reconhecidamente neoliberal. Para Horgan (2021), o movimento *Dark Academia* oferece justamente uma fantasia alternativa à universidade neoliberal: enquanto os personagens desses romances podem se dedicar de forma ininterrupta e profunda aos estudos, a realidade da universidade moderna capitalista é vivenciada de forma diferente para os alunos que, por exemplo, precisam trabalhar para pagar o aluguel, dentre outros gastos.

2.8 OS MERECEDORES E OS AUTORIZADOS

A discussão é recente e, ao mesmo tempo, antiga. A mesma idealização e romantização dos cenários universitários também podem ser encontradas na literatura oitocentista. Ao mesmo tempo em que os romances de Oxford eram

lidos, o escritor inglês Thomas Hardy trabalhou essa temática utilizando um outro ponto de vista: em *Judas, o obscuro* (1895), o protagonista é um rapaz pobre que começa a estudar sozinho, devido ao seu sonho de estudar em Christminster, na qual há uma universidade que foi baseada em Oxford. Ele não pode se dedicar totalmente aos estudos e precisa trabalhar como pedreiro. Ao enviar uma carta para um professor da universidade, na qual ele conta o seu desejo de estudar no local, Jude recebe a seguinte resposta:

Sir: I have read your letter with interest; and, judging from your description of yourself as a working-man, I venture to think that you will have a much better chance of success in life by remaining in your own sphere and sticking to your trade than by adopting any other course. That, therefore, is what I advise you to do (HARDY, 2002, p. 110).²⁹

Na carta, o professor deixa explícito que acredita que Jude, por se descrever como um jovem da classe trabalhadora (“*working-man*”), terá mais sucesso se permanecer nessa esfera e se dedicar apenas a essa função. O discurso não é muito diferente do de Henry sobre a justiça platônica, mostrando que entre 1895 e a década de 1980, o discurso presente em romances universitários permanece o mesmo. De fato, Jude nunca entra na universidade e só lhe resta a decepção diante de suas idealizações e sonhos; Richard, por outro lado, adentra o sonhado local, mas ainda assim se decepciona. Como Findeisen (2015) aponta, a pobreza de Richard é uma grande barreira para o seu sucesso acadêmico. Aqui, o âmago de *A história secreta* se concentra no que Findeisen (2015) chamou de o conflito entre os merecedores (“*deserving*”), que veem a educação como um direito natural, e os autorizados (“*entitled*”), que precisam estudar para provar que merecem fazer parte do espectro acadêmico.

Portanto, é visível como a mesma discussão presente na tradição do romance acadêmico ainda se perpetua e é refletida pela arte, seja no romance de Oxford, no romance vitoriano, no romance acadêmico ou no *Dark Academia*: por que a experiência universitária da classe média e da classe trabalhadora é

²⁹ “Prezado senhor. Li sua carta com interesse e, considerando de acordo com a sua própria declaração que o senhor é um operário, permito-me dizer-lhe que teria muito maior probabilidade de sucesso na vida ficando na sua esfera e permanecendo fiel à sua profissão do que adotando um novo caminho. É, pois, o que eu lhe aconselho” (HARDY, 1994).

pautada pela profissionalização, pela criação de mão de obra e pela promessa de uma ascensão social ilusória? Em contrapartida, por que a classe dominante pode ter uma vivência universitária pautada pelo incentivo ao pensamento crítico e à dedicação à arte sem finalidades utilitaristas?

Assim, a obra de Tarrt desmente a educação como uma possibilidade de igualdade, especialmente em um período histórico conservador e de direita, que colaborou para o aumento da desigualdade social. O ensino superior tem sido um dos sistemas mais eficazes para sustentar a ideologia de igualdade de oportunidades e sua suposta inclusão é meramente ilusória, já que a estratificação piorou. A educação ainda permanece na imaginação contemporânea como uma forma de sair da pobreza, mas sem mudanças impactantes nas estruturas, toda uma classe de pessoas sempre ocupa os degraus mais baixos da escala social, mesmo com um diploma (FINDEISEN, 2015).

3. O CAPITAL SIMBÓLICO COMO ASCENSÃO SOCIAL: A HIERARQUIZAÇÃO DO GOSTO

3.1 A DICOTOMIA ANTIGO/NOVO

No início de sua narrativa, Richard afirma que é californiano devido ao fato de que nasceu no estado e por possuir uma natureza californiana: “I am a Californian by birth and also, I have recently discovered, by nature. The last is something I admit only now, after the fact” (TARTT, 2004, p. 7).³⁰ Com relutância, ele afirma que só admite ter tal natureza no momento em que escreve. Durante o seu relato, ele avalia a sua juventude após anos terem se passado, quando já se encontra na fase adulta. Tal hesitação em se declarar californiano advém do fato de que Richard desprezava o local quando era jovem, especialmente devido ao fato de que o local não se adequava às suas preferências estéticas. Para ele, Plano era uma cidade excessivamente moderna, diferentemente do seu gosto estético, que se pautava no antigo e no tradicional.

Ele nascera na cidade fictícia Plano, cujo nome já declara uma referência a uma superfície sem desnivelamentos, simples lisa, sem grandes atrativos. Ele a apresenta como “(...) a small silicon village in the north” (TARTT, 2004, p. 7).³¹ Assim, a cidade é descrita como um local marcado pela presença do silício, um elemento químico não metálico e o segundo mais abundante no planeta, ultrapassado apenas pelo oxigênio (BRITANNICA, [s.d.]). De origem latina, a etimologia da palavra denota uma “pedra dura”. Além de o silício ser comum e fazer referência à dureza, também é relevante ressaltar que a Califórnia abriga um importante polo tecnológico do país: o Vale do Silício. Portanto, também há uma ligação com a tecnologia.

Ao continuar descrevendo Plano, Richard diz que a própria palavra do local lhe traz à mente uma série de imagens:

Plano. The word conjures up drive-ins, tract homes, waves of heat rising from the blacktop. My years there created for me an expendable past, disposable as a plastic cup. Which I suppose was a very great gift, in a way. On leaving home I was able to fabricate a new and far more satisfying history, full of striking, simplistic environmental influences; a colorful past, easily accessible to strangers (TARTT, 2004, p. 7).³²

³⁰ “Sou californiano de nascimento e, descobri recentemente, de natureza também. Isso eu só admito agora, depois do fato” (Tartt, 1995, p. 15).

³¹ “(...) uma cidadezinha no norte do estado, que vivia de silício” (Tartt, 1995, p. 15).

³² “Plano. A palavra invoca drive-ins, conjuntos habitacionais, ondas de calor acima do asfalto. Os anos ali vividos deixaram, para mim, um passado desperdiçado, descartável como um copo plástico. Suponho que isso tenha sido um grande benefício, de certa forma. Ao sair de casa pude fabricar uma história nova e bem mais satisfatória, plena de influências de um ambiente

Por meio de elementos específicos, Richard vai mostrando como é a estética local, já que a cidade o recorda do cinema drive-in, no qual o espectador assiste ao filme dentro do seu próprio carro; aos conjuntos habitacionais nos quais as casas são todas iguais e às ondas de calor que sobem do asfalto. Ademais, ele adiciona mais um objeto à descrição: para ele, os anos que passou na cidade eram dispensáveis como um copo de plástico.

Plano é uma cidade marcada pela tecnologia e, conseqüentemente, pela presença da mídia: além do silêncio, há o cinema-drive, que já foi visto como uma instituição estadunidense por natureza, segundo Segrave (2006). Os conjuntos habitacionais aos quais o narrador se refere são as “*tract houses*”, casas idênticas que dividem o mesmo terreno. Presentes nos subúrbios, elas se tornaram muito populares após a Grande Depressão, época que demandou a construção de moradias baratas (MEDLOCK, 2021). Tal informação elucida o motivo pelo qual o narrador escolhe um nome que se refere ao que é plano: a estética semelhante, sem adornos e ornamentações, implica padronizações. O calor que subia do asfalto está de acordo com a descrição de Richard acerca da cidade ser o inferno miltoniano. Além disso, a referência ao asfalto lembra o leitor de que o narrador se refere a um local urbano e civilizado, distante da natureza selvagem.

Adicionando mais nuances à materialidade de sua descrição, o passado do narrador em tal local é dispensável como um copo plástico. Vale apontar que o plástico é comumente dispensado justamente pelo fato de que é um material comum, produzido em grandes quantidades e de baixo custo (RODRIGUEZ, [s.d.]). Para ele, esse caráter de dispensabilidade fora um presente, já que, assim, ele foi capaz de abandonar esse período de sua vida e fabricar um passado com uma história mais satisfatória, com influências ambientais marcantes e mais coloridas. Richard não estava interessado no que fosse plano, urbano, comum ou sem cor.

Ao se encontrar com o grupo de grego antigo, ele afirma que eles eram imponentes e de caráter nem um pouco moderno. Em contrapartida ao calor do asfalto, o grupo é descrito com um “(...) strange cold breath of the ancient world.”

impressionante e ingênuo; um passado pitoresco, facilmente acessível a estranhos” (TARTT, 1995, p. 15).

(TARTT, 2004, p. 31).³³ Ele afirma que o caráter cultivado do grupo o impactara: “This was all a long way from Plano, and my father’s gas station” (TARTT, 2004, p. 31).³⁴ Ele percebe o caráter absurdo de ter aula apenas com um professor e se isolar do restante do corpo discente e docente. Todavia, o que lhe chama a atenção é justamente essa frieza trazida pelo grupo que o recorda do mundo antigo, bastante distante da simbologia do posto de gasolina de seu pai, que faz uma referência ao carro, um dos maiores símbolos da modernidade, da industrialização e da padronização estadunidense.

A faculdade de Hampden, por outro lado, possui uma estética marcada por elementos diferentes dos de Plano:

I don’t know why it was in my closet. I suppose I’d saved it because it was so pretty. (...) if I stared at them long enough and longingly enough I would, by some sort of osmosis, be transported into their clear, pure silence. Even now I remembered those pictures, like pictures in a storybook one loved as a child. Radiant meadows, mountains vaporous in the trembling distance; leaves ankle-deep on a gusty autumn road; bonfires and fog in the valleys; cellos, dark window-panes, snow (TARTT, 2004, p. 11).³⁵

Primeiramente, é importante salientar a importância que o narrador dá à beleza do local, uma vez que ele guardou o folheto da faculdade por achar o local bonito, desejando se transportar para o local silencioso por meio da osmose. Ele salienta que as imagens pareciam as que ele encontrara durante a infância em livros e enfatiza alguns elementos característicos: prados; montanhas; folhas; outono; fogueiras; neblina nos vales; violoncelos; janelas escuras e neve. Ao contrário da descrição de Plano, marcada por objetos construídos pelo ser humano, Hampden é marcada pela presença da natureza.

³³ “(...) sopro frio da Antiguidade” (TARTT, 1995, p. 38).

³⁴ “Tudo isso se encontrava muito distante de Plano e do posto de gasolina de meu pai” (TARTT, 1995, p. 38).

³⁵ “Não sei como ele foi parar no meu guarda-roupa. Suponho que o tenha guardado por que ele era muito bonito. (...) como se, ao olhá-las bastante tempo e sonhar com elas, pudesse, por algum tipo de osmose, me transportar até seu silêncio cristalino, puro. Ainda me recordo, hoje, daquelas imagens, como se fossem cenas de um livro de histórias apreciado na infância. Regatos radiantes, montanhas enevoadas ao longe; folhas até a altura dos joelhos numa estradinha outonal fustigada pelo vento; fogueiras e neblina nos vales; violoncelos, janelas escuras, neve” (TARTT, 1995, p. 19).

Apenas duas invenções humanas são citadas: os violoncelos, instrumentos musicais eruditos, e as janelas escuras, indicando uma certa obscuridade que impede que o espectador da foto possa descobrir o que acontece dentro do edifício, mantendo-o como um segredo acessível apenas para os iniciados.

A presença marcante da natureza, elemento primevo, indica uma das mais relevantes características do local para o narrador: a referência à tradicionalidade.

Hampden College, Hampden, Vermont. Established 1895. (This alone was a fact to cause wonder; nothing I knew of in Plano had been established much before 1962.). Student body, five hundred. Coed. Progressive. Specializing in the liberal arts. Highly selective. "Hampden, in providing a well-rounded course of study in the Humanities, seeks not only to give students a rigorous background in the chosen field but insight into all the disciplines of Western art, civilization, and thought. In doing so, we hope to provide the individual not only with facts, but with the raw materials of wisdom" (TARTT, 2004, p. 11-12).³⁶

A faculdade fica em Hampden, no estado de Vermont, no norte do país. Ela foi fundada em 1895, fato que deixou Richard impressionado, já que nada em Plano tinha sido criado antes de 1962. Aqui, a principal dicotomia que rege o romance de Tarrt é visível: antigo/novo. Richard valoriza Hampden justamente por sua tradição. Vermont é um dos estados mais antigos do país, no qual os colonizadores se instalaram já no século XVIII, e faz parte da Nova Inglaterra.

O foco na herança eurocêntrica é apontado pelo narrador:

Hampden College, Hampden, Vermont. Even the name had an austere Anglican cadence, to my ear at least, which yearned hopelessly for

³⁶"Hampden College, em Hampden, Vermont. Fundado em 1895. (Este fato, por si só, impressionava; acho que não fundaram nada em Plano antes de 1962.) Estudantes, quinhentos. Misto. Progressista. Especializado em humanidades. Altamente seletivo. "Hampden, ao providenciar um curso abrangente de humanidades, pretende fornecer aos estudantes não somente uma sólida base na área escolhida como também uma noção de todas as disciplinas da arte, civilização e filosofia ocidentais. Com isso, espera transmitir aos indivíduos não apenas os fatos, mas principalmente as matérias-primas da sabedoria" (TARTT, 1995, p. 19).

England and was dead to the sweet dark rhythms of the little mission towns (TARTT, 2004, p. 12).³⁷

Para Richard, Hampden é uma palavra que possui uma cadência anglicana austera. É relevante apontar que, apesar da palavra “*anglican*” ser um sinônimo de “*english*”, ela também faz uma referência à Igreja Anglicana, igreja inglesa que surgiu na Reforma Protestante e foi um dos motivos pelos quais os colonizadores ingleses foram para os EUA. Portanto, Hampden relembra essa antiga herança europeia, além da palavra “austera” trazer a ideia da severidade das leis anglicanas. O narrador opta pelo local, uma vez que ele afirma que ansiava desesperadamente pela Inglaterra e pelas cidades missionárias.

O caráter histórico de Hampden chega a ser mitológico: “Walking around campus, the wet grass squishing beneath your feet, you felt as if you were in Olympus, Valhalla, (...)” (TARTT, 2004, p. 368).³⁸ Para Richard, andar no *campus* universitário era como pisar no Olimpo, a mais alta montanha grega, na qual a mitologia dizia que os deuses viviam. É relevante apontar que Hampden também está localizada nas montanhas e os próprios alunos do grego antigo se perguntavam o que fariam se fossem semideuses. Igualmente divino, Valhala, na mitologia nórdica, é o salão no qual os heróis que morreram em combate são presenteados com banquetes e lutas ao lado de Odin, o principal deus do local.

A dicotomia antigo/novo não é vista apenas na descrição arquitetônica dos locais, como também pode ser percebida através das escolhas literárias. Ao entrar na turma de grego antigo, Richard pergunta se estudará apenas as obras gregas:

“And if I do take classes with you, will they all be in Greek?” I asked him.
He laughed. “Of course not. We’ll be studying Dante, Virgil, all sorts of things. But I wouldn’t advise you to go out and buy a copy of *Goodbye*,

³⁷“Hampden College, em Hampden, Vermont. Até o nome possuía uma cadência austera, anglicana, pelo menos aos meus ouvidos, que ansiavam desesperadamente pela Inglaterra e se fechavam aos doces ritmos mulatos dos vilarejos das missões” (TARTT, 1995, p. 19).

³⁸“Caminhando pelo campus, a grama molhada manchando os pés, a gente se sentia no Olimpo, Valhala, (...)” (TARTT, 1995, p. 345).

Columbus” (required, notoriously, in one of the freshman English classes) “if you will forgive me for being vulgar” (TARTT, 2004, p. 32).³⁹

O professor, Julian, dá risada e diz que eles também irão estudar Dante Alighieri, poeta florentino da Idade Média e autor da *Divina Comédia*. Assim como também conhecerão a maior influência para Dante, Virgílio, poeta romano clássico que escreveu a *Eneida*. Ambos são escritores que usaram referências mitológicas e escreveram na forma poética. Julian ainda critica sutilmente a escolha de outro departamento, cuja ementa contém *Adeus, Columbus* (1959), romance estadunidense do autor Philip Roth. Aqui, o professor já faz uma diferenciação do que ele acredita ser a alta cultura que irá ditar a vida dos seus alunos em Hampden. Em contraparte, Richard precisa se despedir da cultura popular e da cultura de massa presentes em sua origem californiana.

É sintomático que Richard aponte a existência de um bar chamado Falstaff no seu estado natal: “Back in California, at my old college, they'd had a pub called Falstaff's with a widescreen television; I'd had a dopey friend named Carl who used to drag me there to drink dollar beer and watch basketball.” (TARTT, 2004, p. 364).⁴⁰ O local apresentado pelo amigo, que ele considerava estúpido, oferecia uma televisão, cerveja por um preço ínfimo e a possibilidade de assistir a jogos de basquete, indicando a presença de elementos populares no ambiente e, conseqüentemente, na Califórnia. Tais descrições corroboram a visão superficial dos colegas de Richard – Bunny tentou convencer Henry a visitar a Califórnia, mas o rapaz dissera que não havia cultura no local. A opinião do personagem é reveladora, uma vez que demonstra um viés elitista do que é cultura, excluindo qualquer outra vivência que não seja pautada por seus critérios de avaliação. Para eles, o museu é a cultura, excluindo quaisquer outras formas de atividade.

³⁹ “Caso eu concorde, o curso inteiro será dado em grego?”, perguntei. Ele riu. “Claro que não. Estudaremos Dante, Virgílio, temas variados. Mas eu não o aconselharia a sair correndo para comprar um exemplar de *Goodbye, Columbus*” (exigido, como todos sabiam, no primeiro ano do curso de literatura inglesa, “se me perdoa a vulgaridade” (TARTT, 1995, p. 38).

⁴⁰ “Na Califórnia, na faculdade, havia um pub chamado Falstaff's, com telão; um amigo pateta chamado Carl costumava me arrastar para lá, onde tomava cerveja barata e via jogos de basquete” (TARTT, 1995, p. 341).

Ainda mais sintomático é o fato de que Tartt escolhe o nome de Falstaff para o bar, uma vez que esse é um dos personagens mais marcantes do universo shakespeariano: Falstaff é um nobre que, em detrimento da virtude, escolheu uma vida de animada embriaguez e se tornou um oportunista e ladrão, aparecendo em peças como *Henrique V* (SOLLARS, 2011). Aqui, é notável que até mesmo as referências literárias presentes na Califórnia, para Richard, têm um caráter popular, assim como o próprio Shakespeare, que escreveu não apenas para a elite, mas também para o povo. Ademais, Richard afirma que o inglês é uma língua de personagens como Falstaff, ao contrário do grego que é empregado por personagens heroicos.

3.2 HIGHBROW, LOWBROW E MIDDLEBROW

A referência à Shakespeare é reveladora ao se pensar nas discussões sobre o autor que ocorreram nos EUA. No livro *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Culture Hierarchy in America* (1988), escrito pelo historiador estadunidense Lawrence W. Levine e publicado durante o período em que Tartt escrevia o seu romance, há uma discussão sobre a presença marcante de Shakespeare na cultura estadunidense oitocentista. Os debates giravam em torno se Shakespeare era *highbrow* ou *lowbrow*, ou seja, se sua obra era arte erudita ou popular.

Para Richard, sua cidade é um local onde há pessoas *lowbrow*:

I met her my first year of college, and was initially attracted to her because she seemed an intelligent, brooding malcontent like myself; but after about a month, during which time she'd firmly glued herself to me, I began to realize, with some little horror, that she was nothing more than a lowbrow, pop-psychology version of Sylvia Plath (TARTT, 2004, p. 57).⁴¹

⁴¹ “Eu a conheci no primeiro ano de colégio, no início atraído pelo ar inteligente, meditativo e descontente com o meu. Depois de um mês, no qual ela colou em mim para valer, comecei a perceber, algo horrorizado, que não passava de uma versão mais burra, entupida de psicologia pop, de Sylvia Plath” (TARTT, 1995, p. 61).

O narrador teve uma namorada que ele descreve como uma pessoa *lowbrow* e uma versão “psicologia pop” da autora estadunidense Sylvia Plath. Faz sentido o narrador relacionar Plath à sua cidade natal, uma vez que a autora publicou suas principais obras na década de 1960, mesma época em que Richard afirma que surgira Plano. Além disso, ele afirma que o relacionamento era como um filme choroso e interminável feito para a TV, um dos motivos pelos quais ele queria tanto ir embora do estado.

Além da referência à mídia e à cultura popular, a terminologia *lowbrow* é reveladora, uma vez que, nos EUA, tornou-se comum essa forma de hierarquização cultural. Desde o início do século XX, alguns teóricos, como os autores estadunidenses Van Wyck Brooks e Russell Lynes, interpretam o embate cultural das classes sociais com conceitos específicos: *highbrow* é a obra de arte legítima e a arte erudita da classe dominante; já *lowbrow* é o entretenimento, a arte popular e de massa da classe média e da classe trabalhadora.

















Os termos *highbrow* e *lowbrow* já eram conhecidos desde 1905, mas entraram no debate cultural em 1915, após a publicação do texto “Highbrow and Lowbrow”, de Brooks. A partir da década de 1920, os termos se tornaram ainda mais populares, em um contexto em que a cultura se tornava cada vez mais acessível com a venda de clássicos a preços baixos, levando a literatura canônica com mais facilidade para a classe trabalhadora – além da expansão das bibliotecas públicas e a propagação do ensino público (SWIRSKI, 2017). Essa terminologia surgiu para classificar indivíduos de acordo com a sua cultura, o que é conectado diretamente com a sua classe social: “(...) sort of social structure in which the highbrows are the elite, the middlebrows are the bourgeoisie, and the lowbrows are *hoi polloi*.” (LYNES, 1976, p. 147).⁴²

De acordo com Russell Lynes, em seu ensaio “Highbrow, Lowbrow, Middlebrow”, de 1949, o *highbrow* é o indivíduo refinado e acadêmico, cujo bom gosto é pautado pela apreciação de obras canônicas e de qualidade literária validada, geralmente, pelas universidades. O *lowbrow*, por outro lado, é o indivíduo indiferente à arte. Sua cultura é popular e construída de maneira subjetiva e espontânea – Lynes (1976) cita o jazz e o circo como exemplos. O

⁴² Tradução livre: “(...) uma espécie de estrutura social, na qual o *highbrow* é a elite, o *middlebrow* é a burguesia e o *lowbrow* é o *hoi polloi*”.

lowbrow é admirado pelo *highbrow* justamente por manter o status quo e se limitar à sua cultura, sem tentar apreciar a arte do *highbrow*, que é, supostamente, mais sofisticada. Por sua vez, o *middlebrow* é o indivíduo presente no meio dos dois extremos: preso entre as massas e as Musas homéricas, ele despreza o *lowbrow* e admira o *highbrow*. Tal indivíduo acredita na importância de ter bom gosto e vê a cultura canônica como a única cultura legítima. É desprezado pelo *highbrow*, que vê nele um indivíduo que não aprecia a arte pela sua essência, sua forma ou seu conteúdo, mas sim como um instrumento para a ascensão social ou a legitimação de sua posição social.

Figura 3 – Tabela publicada pela revista *Life* junto ao texto de Russell Lynes

	CLOTHES	ENTERTAINMENT	DRINKS
HIGH-BROW 	 TOWN Fuzzy Harris tweed suit, no hat COUNTRY Fuzzy Harris tweed suit, no hat	 Ballet	 A glass of "adequate little" red wine
UPPER MIDDLE-BROW 	 TOWN Brooks suit, regimental tie, felt hat COUNTRY Quiet tweed jacket, knitted tie	 Theater	 A very dry Martini with lemon peel
LOWER MIDDLE-BROW 	 TOWN Splashy necktie, double-breasted suit COUNTRY Sport shirt, colored slacks	 Musical extravaganza films	 Bourbon and ginger ale
LOW-BROW  <i>Tom Flunk</i>	 TOWN Loafer jacket, woven shoes COUNTRY Old Army clothes	 Western movies	 Beer

Fonte: Laughing Squid, 2014.⁴³

⁴³ Disponível em: <https://laughingsquid.com/a-1949-life-magazine-chart-of-highbrow-and-lowbrow-tastes/>. Acesso em: 8 jan. 2024.

Tais termos mostram uma hierarquização, que revela um notável preconceito, em prol da manutenção do poder das classes dominantes através da cultura. Tais classes seguem o conceito de cultura de minorias de F. R. Leavis: a única cultura que pode ser legitimada como uma verdadeira obra de arte é a escolhida pelas classes dominantes e, principalmente, a mantida entre eles, longe das massas. Dessa forma, a elite é a detentora da herança cultural e precisa protegê-la, separando-a das problemáticas do mundo concreto e das massas, que seriam incapazes de entendê-la (CEVASCO, 2003). O filósofo Herbert Marcuse afirma que essa noção, que ele nomeia como cultura afirmativa, é de origem burguesa (MARCUSE, 1997). Proposta pelas classes dominantes, a cultura afirmativa perpetua a dominação de uma classe específica na sociedade, não apenas no âmbito econômico, mas também no cultural. Assim como mantém a alta cultura para si, ela exclui a participação de outras classes e de suas culturas no debate. Em um momento em que a cultura e a educação se tornavam mais acessíveis, como ocorreu na década de 1920, surge uma estratificação classificatória a fim de menosprezar diferentes tipos de cultura que desviam da cultura escolhida pelas classes dominantes. *Middlebrow* e *lowbrow* tornam-se termos pejorativos, enquanto *highbrow*, apesar de ser interpretado como presunçoso, não é carregado com a conotação de ofensa que os outros termos têm até os dias atuais. Dessa forma, a fim de manter a estratificação, apenas a classe dominante tem o poder de afirmar o que é arte e o que é apenas entretenimento.

O crítico James Kaplan (2014) reconhece o romance de Tartt como uma obra séria que entretém, chamando-a de *highbrow*. A crítica feita por Maura Mahoney, por outro lado, cita o romance como *highbrow* e critica-o por isso, sem perceber que a própria Tartt também satiriza esse universo. Mahoney satiriza, com o uso do itálico, a declaração de Kaplan de que *A história secreta* é um romance *highbrow*: “Despite all the obscure and not-so-obscure classical allusions don't bother looking for “semper ubi sub ubi,” it isn't here; this is a *highbrow* chiller, remember?” (MAHONEY, 1992, p. 120).⁴⁴ Para Mahoney, tal alcunha, assim como as citações em grego antigo, são tentativas de alcançar

⁴⁴ Tradução livre: “Apesar de todas as alusões clássicas obscuras e-não-tão-obscuras, não se incomode em procurar pelo significado de “semper ubi sub ubi”, não está lá; esse é um suspense *highbrow*, lembra?”.

propositalmente uma erudição, que, segundo a resenha, não é genuína. Na crítica de Mahoney, a crítica faz comentários breves sobre a estrutura do romance que falham em identificar elementos marcantes da tradição do romance acadêmico presentes na obra, uma vez que ele é conhecido por utilizar a intertextualidade, o humor e a sátira para apontar comportamentos elitistas dentro do próprio ambiente acadêmico, o que poderia ser mais desenvolvido na crítica quando Mahoney cita a falta de humor como uma deficiência literária de Tartt.

Tartt utiliza o gênero romance acadêmico justamente para construir uma crítica à política excludente do universo acadêmico e *highbrow*. Os alunos de grego antigo são todos ricos e acreditam na superioridade da arte greco-romana. O cânone é utilizado para a manutenção de uma ideologia: o autor mais estudado por eles é Platão, cujas leituras enfatizam os perigos da mobilidade da estratificação social. Segundo a visão do grupo de grego antigo, Richard seria um exemplo de *middlebrow* – um indivíduo da classe média que admira a arte *highbrow* e espera encontrar uma forma de ascensão social por meio da legitimação proporcionada pelo consumo da obra canônica. Como uma figura satírica do *highbrow*, o personagem Henry acredita em uma visão excludente da cultura e da universidade. Ele afirma que o único erro de *Paraíso perdido*, de John Milton, foi ter sido escrito em inglês e não em latim. Segundo ele, a grandiosidade da obra é prejudicada em um idioma sem declinações. Em um exemplo do humor empregado por Tartt, Henry decide traduzir *Paraíso perdido* do inglês para o latim.

Richard aprecia a cultura canônica, lê em grego antigo e, tal como Henry, tem uma visão preconceituosa das pessoas que não compartilham desse universo. Ao lembrar da forma como o professor Roland conversava sobre carros com Richard, ele afirma que era difícil acreditar que ele fosse professor titular no Departamento de Ciências Sociais de uma faculdade distinta. Para ele, ser erudito exclui o conhecimento de temas banais. Mais para o final do ano letivo, Richard relata que percebeu que Laforgue estava certo: ele havia se isolado do resto da faculdade ao se unir à academia de Julian. Todavia, ainda orgulhoso de sua ligação com o grupo e com o professor, Richard afirma que não se importava em ter relações íntimas com pessoas que usavam pincéis como talheres, se referindo aos alunos do curso de Artes que ele via no refeitório.

Ele chama os alunos de fraternidades de *barbaroi* (“bárbaro” em grego antigo) e pelo termo *hoi polloi* (“muitos” em grego antigo), expressão que se tornou pejorativa ao ser utilizada no contexto da língua inglesa, no século XIX. O que Henry, Richard e o restante do grupo não percebem é que a utilização de togas gregas, por alunos de fraternidades, típico da cultura universitária norte-americana, possui semelhanças com a utilização de togas pelo grupo nos rituais dionisíacos. Ademais, é interessante apontar que Frank e Jud, os alunos de fraternidade chamados de *hoi polloi* por Richard, são alunos ricos, cujos pais doaram dinheiro para a construção de uma biblioteca e de um prédio na faculdade. Richard afirma que era impossível expulsá-los da universidade e que nem mesmo o reitor poderia impedi-los de fazer algo, como a festa organizada pela dupla em memória ao falecido Bunny e considerada de mau gosto em um período de luto (TARTT, 2004, p. 378):

Party Pig (a.k.a. Jud) and Frank were making their way to my table. Frank held out a paint can full of change and crumpled bills. “Hi, guy,” he said. “Keg party in the sculpture studio tonight. Want to give something?”

I put down my coffee and fished in my jacket pocket and found a quarter and some pennies.

“Oh, come on, man,” Jud said, rather menacingly I thought. “You can do better than that.”

Hoi polloi. Barbaroi. “Sorry,” I said, and pushed back from the table and got my coat and left (TARTT, 2004, p. 147).⁴⁵

Aqui, Richard, apesar de ser da classe média, se enxerga como parte de uma minoria selecionada, diferente dos indivíduos que, apesar de serem de uma classe economicamente superior, não apreciam a alta cultura e utilizam a universidade para outros fins, como um local de diversão. Portanto, ter dinheiro não é o bastante, é necessário ter bom gosto.

⁴⁵“Party Pig (também conhecido como Jud) e Frank avançaram em direção à minha mesa. Frank estendeu uma lata de tinta cheia de moedas e notas amassadas. “Oi, cara”, ele disse. “Cervejada no estúdio de escultura esta noite. Quer dar uma força?” Deixei o café de lado, na mesa, enfiei a mão no bolso do paletó e encontrei um quarto de dólar, mais algumas moedinhas. “Ei, dá um tempo, cara”, Jud disse, em tom ameaçador na minha opinião. “Não tem mais nada, não?”. *Hoi polloi. Barbaroi.* “Sinto muito”, falei ao levantar da mesa. Apanhei o casaco e saí” (TARTT, 1995, p. 146).

3.3 GOSTO ESTÉTICO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL

A palavra “gosto” (“*taste*”, em inglês) é usada pela autora em algumas ocorrências. Uma das primeiras ocorre quando Richard vai conversar com Julian e utiliza a palavra “psicologia”, que o professor considera de mau gosto. Mais uma vez, qualquer menção a algo que seja minimamente moderno é criticado. Tal embate fica mais evidente na discussão sobre qual caneta uma pessoa deve usar para ter bom gosto. Uma das formas de distinção mais marcadas entre Richard e o restante do grupo é o instrumento de escrita. Na primeira conversa que o protagonista tem com eles, a memória mais marcante é o fato de que eles usavam canetas (especificamente, “*straight pen*”) que precisam ser colocadas no frasco de tinta. Ele afirma que se lembra particularmente dos frascos de tinta, porque ficou encantado por eles. Para ele, tais objetos pareciam arcaicos.

A discussão das canetas se intensifica no primeiro dia de aula. Julian tem uma coleção de caneta-tinteiro (“*fountain pen*”) da Montblanc. A primeira visita que Richard faz à sala do professor, ele fica surpreso com a quantidade de canetas que ele possui. Henry, influenciado pelo professor, compra uma também e Bunny ao ver tal caneta, critica o colega: “...tasteless, that's what it is, old man. Disappointed in you. I gave you credit for a little more *savoir faire* than that, if you don't mind my saying so...” (TARTT, 2004, p. 33).⁴⁶ É relevante o fato de que Bunny explicita que Henry tinha optado por um objeto de mau gosto, o que não condizia com o seu conhecimento (“*savoir faire*”). Em seguida, ele relembra como Henry afirmava que a caneta era feia e que só escreveria com as canetas cuja utilização requer um frasco de tinta (“*straight pen*”): “I remember when you used to say how ugly they were. You used to say you'd never write with a thing in your life but a straight pen. Right?” (TARTT, 2004, p. 33).⁴⁷

Ao perguntar para Richard qual caneta ele usava, ele afirma que usa uma esferográfica (“*ball points*”):

⁴⁶ “...falta de gosto, é isso aí, meu caro. Você me desapontou. Achei que tinha um pouco mais de *savoir-faire*, sem querer ofendê-lo...” (TARTT, 1995, p. 40).

⁴⁷ “Bem que me lembro, você vivia dizendo que elas eram horrorosas. Jurava que nunca escreveria uma linha na vida, a não ser com pena e tinteiro. E agora?” (TARTT, 1995, p. 40).

“And you, what's-your-name, Robert? What sort of pens did they teach you to use in California?”

“Ball points,” I said.

Bunny nodded deeply. “An honest man, gentlemen. Simple tastes. Lays his cards on the table. I like that” (TARTT, 2004, p. 34).⁴⁸

É interessante apontar que, mais uma vez, a questão da cultura geográfica entra em pauta. Bunny questiona Richard sobre quais canetas as pessoas são ensinadas a usar quando moram na Califórnia. O narrador responde objetivamente que utilizava as esferográficas, um tipo de caneta muito mais simples e barata, nada ornamentada. Ademais, elas não possuem nenhum tipo de sinal de antiguidade ou tradição, mas de modernidade. Bunny assente diante da resposta: para ele, Richard é um homem honesto e com gostos simples. Aqui, o personagem parece replicar a dicotomia *highbrow/lowbrow* em que o indivíduo *highbrow* admira o indivíduo que permanece fiel à sua classe social e ao status quo, sem tentar consumir os produtos culturais de uma cultura tida como superior.

Todavia, Richard anseia por mais. Conforme o romance passa, os objetos mudam. Quanto mais tempo Richard passa em Hampden, emulando os gostos do grupo, seus bens materiais mudam. Após o assassinato de Bunny, Charles se oferece para fazer a atividade de grego de Richard e aponta que ninguém irá notar que foi feito por outra pessoa se ele usar a caneta-tinteiro (“*fountain pen*”) de Richard. Aqui, fica evidente que Richard está cada vez mais próximo do seu objetivo de ser como aqueles jovens ricos. Como indica Hargreaves (2001), se o tipo de caneta usada é um sinal de honestidade, como Bunny apontou, então os dias de integridade de Richard acabaram. O que, de fato, aconteceu, já que ele se torna cúmplice de dois assassinatos.

⁴⁸ “E você? Qual é mesmo seu nome? Robert? Na Califórnia vocês aprendem a usar que espécie de caneta?” “Esferográfica”, falei. Bunny balançou a cabeça, pensativo. “Eis um sujeito honesto, cavalheiros. Gostos simples. Capaz de pôr as cartas na mesa. Preciso disso” (TARTT, 1995, p. 41).

3.4 A ESTETIZAÇÃO DO COTIDIANO NA VESTIMENTA

Richard falha ao não perceber que, apesar de isolado em uma universidade nas montanhas, ele ainda é uma vítima do chamado “capitalismo artista”. Em *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista* (2015), o filósofo Gilles Lipovetsky e o professor universitário Jean Serroy afirmam que é o modo de produção estético que define o hiperconsumismo, no qual elementos como estilo, beleza, gostos e sensibilidades são mobilizados em prol de vender e lucrar mais. Dessa forma, há uma estetização do mundo cotidiano, em que cada objeto artístico ou belo é vendido para trazer autoafirmação social (LIPOVESTKY; SERROY, 2015). Dessa forma, os autores afirmam que há um modelo estético da vida pessoal que pode ser adquirido através do dinheiro e que terá um objetivo de diferenciação social.

De acordo as ideias dos autores citados acima, a estetização do mundo através de objetos, acessórios e roupas antigas também foi comum na década de 1980, com o advento da segunda fase do capitalismo artista:

Os autores dividem o capitalismo artista em três fases: a primeira fase tem como período o primeiro século do capitalismo de consumo até a II Grande Guerra Mundial. Essa fase se caracteriza pela criação das lojas de departamento, da publicidade, da moda de alta costura, do cinema, um capitalismo artista restrito aos centros urbano. Já a segunda fase entre os anos de 1950 a 1980 se caracteriza como um capitalismo artista estendido, ou seja, a lógica artística ganha em poder econômico e se difunde no design, na moda, nas indústrias culturais e a terceira fase vem da década de 1980 até os dias atuais. Uma dimensão transestética, ou seja, a hibridização em que há o cruzamento da indústria com a moda, com o design, com o comércio, a publicidade, o hiperconsumo é agora em escala mundial (DEMASCENO, 2015, [n.p.]).

A união entre poderio econômico e arte fica evidente na década de 1980, período em que Richard, imerso nesse contexto e ansioso por emular os gostos

dos colegas, não escapa desse discurso, especialmente em relação à forma de se vestir.

3.4.1 Moda *preppy*

Nessa década, aconteceu uma retomada da estética *preppy*, de quase um século antes. É importante demarcar que *preppy* era uma forma de descrever indivíduos brancos e protestantes, geralmente de classes sociais dominantes, com recursos financeiros disponíveis para custear uma educação da mais alta qualidade. Dessa forma, o termo se aplicava a uma pequena parcela da população. Na cultura estadunidense, no final da década de 1890 e no início da década de 1900, o estilo *preppy* era um símbolo de status social, que diferenciava os jovens ricos que estudavam em escolas preparatórias, cujo objetivo era entrar em uma das universidades privilegiadas que formam a Ivy League. Dentre tais vestimentas, era notável a utilização de camisas de botão, blazer, suéteres de tricô e mocassins da tradicional marca Brooks Brothers, fundada no século XIX (SUTTON, 2022).

O estilo continuou a ser utilizado nas décadas posteriores e teve um pico de popularidade na década de 1980, quando *The Official Preppy Handbook* (1980), editado por Lisa Birnbach, foi publicado. A obra, que visava satirizar o comportamento dos *preppies*, se tornou, inesperadamente, popular, vendendo milhões de cópias e se tornando um guia de referência comportamental. O livro, que dava dicas do que vestir e comprar, fez com que muitas pessoas se interessassem pela estética, comprando roupas desse estilo. Todavia, agora esses símbolos de status social tinham chegado nas massas, já que passaram a ser encontradas em marcas mais acessíveis ao público da época, como Tommy Hilfiger, Calvin Klein e Lacoste (SUTTON, 2022). O enredo se passa durante essa década e é relevante enfatizar que Richard mesmo dissera que o impacto da influência do grupo de grego antigo fora tão grande que até os dias atuais, nos quais ele escreve a narrativa, o seu estilo de roupa fora definido através da emulação dos gostos dos colegas da turma de grego antigo:

I suppose there is a certain crucial interval in everyone's life when character is fixed forever; for me, it was that first fall term I spent at Hampden. So many things remain with me from that time, even now: those preferences in clothes and books and even food – acquired then, and largely, I must admit, in adolescent emulation of the rest of the Greek class – have stayed with me through the years (TARTT, 2004, p. 84).⁴⁹

Uma das primeiras atitudes de Richard após conhecer o grupo de grego antigo e ter o vislumbre de um encontro com o professor Julian é comprar roupas parecidas com as que via os jovens usando:

I was sick of being poor, so, before I thought better of it, I went into an expensive men's shop on the square and bought a couple of shirts. Then I went down to the Salvation Army and poked around in bins for a while and found a Harris tweed overcoat and a pair of brown wingtips that fit me, also some cufflinks and a funny old tie that had pictures of men hunting deer on it (TARTT, 2004, p. 26).⁵⁰

Richard, como estagiário, pede um adiantamento do salário para o professor que ele auxilia, mentindo sobre um suposto defeito no carro. Ele vai para a cidade comprar algo com o dinheiro, afirmando que estava cansado de ser pobre. Chegando numa loja de roupas que ele descreve como “cara”, compra algumas camisas. Depois, segue até o Exército da Salvação, instituição de caridade cristã, na qual é possível comprar roupas e acessórios usados. Lá, ele escolhe roupas do estilo *preppy*, como um sobretudo de tweed da marca Harris Tweed; um mocassim marrom; abotoaduras e uma gravata. Após chegar no dormitório, ele admira as suas compras:

⁴⁹ “Suponho que exista um momento crucial específico na vida de uma pessoa, quando o caráter se define para sempre; no meu caso, foi o primeiro outono passado em Hampden. Tantas coisas me acompanham desde aquele período até agora: gostos em matéria de roupas, livros e até mesmo comida – adquiridos na época, e em larga medida, admito, na emulação adolescente do restante da turma de grego antigo” (TARTT, 1995, p. 88).

⁵⁰ “(...) não aguentava mais ser pobre. Portanto, antes de pensar duas vezes, entrei numa loja de roupas finas da praça e comprei duas camisas. Depois fui ao Exército da Salvação e vasculhei as filas de roupas até encontrar um casaco de tweed Harris e um par de sapatos marrons de bico fino que me servissem, além de abotoaduras e uma gravata antiga extravagante, estampada com sujeitos caçando veados” (TARTT, 1995, p. 33).

Once in my room, I spread the clothes on my bed. The cufflinks were beaten up and had someone else's initials on them, but they looked like real gold, glinting in the drowsy autumn sun which poured through the window and soaked in yellow pools on the oak floor – voluptuous, rich, intoxicating (TARTT, 2004, p. 26).⁵¹

Ele percebe que as abotoaduras estavam surradas e continham as iniciais de outras pessoas, todavia, elas passavam a impressão de que eram feitas realmente de ouro. Para ele, aquela visão podia ser descrita através dos adjetivos “voluptuoso”, “rico” e “inebriante”. O fato de a abotoadura parecer ser feita de ouro, mas não ser, é uma metáfora para a próxima situação na qual Richard se encontra no momento, já que ele finge ser rico, mas não é. Para sustentar a mentira, ele precisa ter objetos que sustentam a ilusão. Ao ser convidado para almoçar com Bunny em um restaurante, ele pega emprestado um terno da marca Brooks Brothers – marca citada anteriormente como uma referência do estilo *preppy*: “The jacket, unexpectedly, was wonderful – old Brooks Brothers, unlined silk, ivory with stripes of peacock green – a little loose, but it fit all right.” (TARTT, 2004, p. 49).⁵² Apesar da marca, ele percebe que o terno era velho e um pouco folgado. Ademais, passa despercebido para o narrador que a cor da roupa – marfim e verde da cor de um pavão – destoava das cores utilizadas. No almoço, Bunny chama a sua atenção, pedindo para que ele use tons mais sóbrios:

Bunny pinched a piece of the rich, yellowy cloth near the cuff and rubbed it back and forth between his fingers. “Lovely piece,” he said importantly. “Not quite the thing for this time of year, though.”
 “No?” I said. ‘Naw. This is the East Coast, boy. I know they’re pretty *laissez-faire* about dress in your neck of the woods, but back here they don’t let you run around in your bathing suit all year long. Blacks and blues, that’s the ticket, blacks and blues... (TARTT, 2004, p. 49).⁵³

⁵¹ “De volta ao quarto, espalhei as roupas sobre a cama. As abotoaduras gastas tinham as iniciais de outro, mas pareciam ser de ouro brilhando ao sol preguiçoso que penetrava pela janela, empoçando amarelo no assoalho de carvalho – sensuais, ricas, intoxicantes” (TARTT, 1995, p. 33).

⁵² “O paletó, surpresa, era ótimo – de seda, sem forro, cor de marfim, listadinho de verde-pavão. Meio folgado, mas caía bem” (TARTT, 1995, p. 54).

⁵³ “Bunny alisou o tecido macio, amarelado, na altura do punho, esfregando-o entre os dedos. “Lindo mesmo”, disse com ares de conhecedor. “Mas pouco apropriado para esta época do ano.” “Como assim?”, falei. “É. Estamos na Costa Leste, meu caro. Sei que o *laissez-faire* impera em seu paraíso ensolarado, com referência ao trajar, mas por aqui não se permite o uso de calção de banho o ano inteiro. Azul e preto, eis a receita, azul e preto...” (TARTT, 1995, p. 55).

Bunny reconhece que é uma boa peça, mas ele discrimina a coloração e, logo em seguida, critica sutilmente o estado da Califórnia, afirmando que sabe que Richard vem de um local em que as pessoas não têm tantas regras em relação às vestimentas. Ele finaliza com uma sugestão que parece uma ordem: se limitar às peças azuis e pretas. O fato de a roupa ser colorida é compreensível, já que Richard pegou o terno emprestado de sua colega Judy, que trabalha na confecção dos figurinos das peças da faculdade. Inclusive, logo em seguida, ela conta para o narrador que está criando os figurinos da peça *Como gostais* (1623), de Shakespeare, comédia na qual a personagem Rosalinda se disfarça com roupas de homem para escapar. Na floresta, ela finge ser um rapaz diante do homem pelo qual é apaixonada. Também é nessa peça que Shakespeare verbaliza a teoria de que o mundo é um palco e os seres humanos são os atores que atuam nela. Tais informações são relevantes, uma vez que, assim como um ator em uma peça, Richard usou o figurino para dar legitimidade ao seu papel de estudante rico, todavia, ele ainda assim não passou despercebido pelo olhar atento de Bunny.

A família de Richard também se tornou alvo de provocações, o que pode ser observado no episódio em que Bunny questionou o motivo pelo qual Richard não mostrava fotos de seus pais. O protagonista aponta que o quarto de Bunny era repleto de fotos de seus familiares. Para Richard, as fotos pareciam sair de um anúncio publicitário de tamanha perfeição: jogos de lacrosse, pais com bom gosto, roupas caras e brinquedos luxuosos.

É relevante ressaltar que, no episódio da caneta, em que Bunny diz que Henry tinha comprado uma caneta de mau gosto, Henry rebate o colega dizendo que ele não era um bom exemplo para falar sobre o que era bom gosto. Na cena citada anteriormente, todavia, Richard considera que os pais de Bunny tem bom gosto. Bunny é um caso excepcional dentro do romance, uma vez que ele se relaciona diretamente com a tradição *preppy* e com a cultura estadunidense WASP (“*White, Anglo-Saxon and Protestant*”⁵⁴), representando essa parcela da população. No início do romance, quando Richard faz uma descrição de todos

⁵⁴ Em português: “Branco, anglo-saxão e protestante”.

os membros do grupo de grego antigo, ele cita como todos tiveram uma infância privilegiada, com símbolos tradicionais, como uma educação na Europa, cavalos e aulas de dança. A única infância que ele vê com mais proximidade da sua é a de Bunny, justamente por ter tido uma cultura mais estadunidense e menos europeia, como a dos outros:

Consider even bluff old Bunny, if you would. Not a childhood of reefer coats and dancing lessons, any more than mine was. But an American childhood. Son of a Clemson football star turned banker. Four brothers, no sisters, in a big noisy house in the suburbs, with sailboats and tennis rackets and golden retrievers; summers on Cape Cod, boarding schools near Boston and tailgate picnics during football season; (TARTT, 2004, p. 8-9).⁵⁵

Bunny teve uma infância americana, com a iconografia clássica do país: uma casa nos subúrbios, barco a vela e jogando tênis. Ele, de fato, estudou em uma escola preparatória, no estilo internato, o que o coloca dentro da tradição *preppy*. Em *The Official Preppy Handbook*, livro que alavancou a popularidade do estilo na década de 1980, “Bunny” é escolhido como um dos apelidos mais utilizados na estética.

3.4.2 Estética como atributo hereditário

Apesar de ter uma cultura estadunidense, o que é rechaçado pelo grupo de grego antigo como moderno, Bunny ainda assim tem vantagens sob Richard do ponto de vista econômico. Por isso, ele tenta constranger Richard:

Or in the middle of a conversation he would suddenly bring himself up short and say: “Richard, old man, why don't you keep any pictures of your folks around?”

⁵⁵ “Incluem até Bunny, o enganador, se quiserem. Nada de infância entre iates e aulas de dança, não amis do que na minha. Mas uma infância norte-americana, pelo menos. Filho de um astro de futebol americano de Clemson que se tornou banqueiro. Quatro irmãos, nenhuma irmã, criado numa casa imensa no subúrbio, com barcos a vela e raquetes de tênis e perdigueiros à disposição; verões em Cape Cod, colégios internos perto de Boston e piqueniques na caçamba da pick-up durante a temporada de futebol;” (TARTT, 1995, p. 16-17).

It was just the sort of detail he would seize upon. His own room was filled with an array of flawless family memorabilia, all of them perfect as a series of advertisements: Bunny and his brothers, waving lacrosse sticks on a luminous black-and-white playing field; family Christmases, a pair of cool, tasteful parents in expensive bathrobes, five little yellow-haired boys in identical pajamas rolling on the floor with a laughing spaniel, and a ridiculously lavish train set, and the tree rising sumptuous in the background; (...).

“What?” he’d ask with mock innocence. “No cameras in California? Or can’t you have your friends seeing Mom in polyester pants suits? (Tartt, 2004, p. 219).⁵⁶

Bunny questiona se Richard tem vergonha de mostrar uma foto de sua mãe, já que ela poderia estar vestida com uma roupa de poliéster: Richard afirma que, na realidade, Bunny acertou: sua mãe realmente usava poliéster, que ela comprava direto da fábrica e não em lojas luxuosas como os pais de Bunny.

(...) my mother did wear pants suits, which she purchased at a factory outlet. In the only photograph I had of her, a snapshot, she squinted blurrily at the camera, one hand on the Cyclone fence and the other on my father's new riding lawn mower. This, ostensibly, was the reason that the photo had been sent me, my mother having some notion that I would be interested in the new acquisition; I'd kept it because it was the only picture I had of her, kept it tucked inside a Webster's dictionary (under M for Mother) on my desk. But one night I rose from my bed, suddenly consumed with fear that Bunny would find it while snooping around my room. No hiding place seemed safe enough. Finally I burned it in an ashtray (TARTT, 2004, p. 220).⁵⁷

O protagonista ainda afirma que só tinha uma foto de sua mãe, que ela enviara para mostrar o novo cortador de grama que o pai de Richard comprou.

⁵⁶ “Ou, no meio da conversa, ele subitamente perguntava: “Richard, meu caro, por que você nunca mostra fotografias de sua família?”. Ele se especializava em se agarrar a tais detalhes. O quarto de Bunny estava cheio de recordações familiares, uma série impecável a servir de propaganda: Bunny e os irmãos jogando lacrosse num campo iluminado, em preto e branco; Natais familiares, com os pais sofisticados em robes caríssimos e cinco meninos louros de pijamas idênticos, rolando no chão com um spaniel animado, um trem elétrico ridículo de tão grande e a árvore de Natal suntuosa ao fundo. A mãe de Bunny, em seu baile de debutante, jovem e arrogante em sua estola de mink branco. “Por quê?”, ele perguntava, fingindo inocência. “Não há máquinas fotográficas na Califórnia? Ou você quer esconder mamãe usando poliéster dos amigos? (...)” (TARTT, 1995, p. 211-212).

⁵⁷ “(...) minha mãe usava calças de poliéster mesmo, adquiridas numa loja de fábrica. Na única fotografia que eu possuía, desfocada, ela olhava para a câmera meio vesga, uma das mãos apoiada na cerca de plástico e a outra sobre o novo cortador de grama de papai. Esta, ostensivamente, foi a razão do envio da foto. Minha mãe presumiu que eu me interessaria pela nova aquisição; conservei-a por ser o único retrato dela, escondido no dicionário Webster (na letra M de Mãe), em cima da mesa. Mas acordei no meio da noite, certa vez, de repente apavorado com a ideia de que Bunny a encontraria quando vasculhasse meu quarto. Nenhum lugar me pareceu seguro o bastante. Queimei-a no cinzeiro no final” (TARTT, 1995, p. 212).

Richard afirma que guardou a fotografia, pois era a única que tinha da mãe. Todavia, atormentado pelo medo de que Bunny encontrasse e tecesse comentários ofensivos, ele queima a foto.

Se Bunny humilha a mãe de Bunny por supostamente utilizar poliéster, a foto que ele tem da própria mãe mostra uma mulher vestindo pele de marta: "(...) Bunny's mother at her debutante ball, young and disdainful in white mink" (TARTT, 2004, p. 219).⁵⁸ Aqui, há uma diferenciação social com base no tecido. O poliéster é um tecido sintético e, por isso, é considerado por alguns indivíduos como um tecido inferior aos tecidos naturais, como lã, algodão, linho e seda. O poliéster é considerado o tecido sintético mais emblemático e é associado ao plástico e à classe média baixa. Ele é mais barato para fabricar, por isso, passou a ser apontado, de forma pejorativa, como um tecido da sociedade de massas.

O tecido natural tem um valor mais elevado e sua manutenção é mais cara; já o poliéster, nas décadas de 1950 e 1960, era considerado um tecido mais barato, fácil de manter e um bem de qualidade para a população no geral. Ademais, a fácil manutenção do poliéster abriu a possibilidade de que famílias da classe média pudessem dispensar o serviço doméstico que realizava tal trabalho de forma manual. Também é relevante apontar que a disseminação do poliéster acontece no mesmo momento em que os Direitos Civis exigem a superação das relações servis entre indivíduos brancos e negros. Nas próximas décadas, o desprezo pelo poliéster e o retorno à valorização dos tecidos naturais acontece no mesmo momento em que imigrantes passam a ser bastante procurados para o serviço doméstico (SCHNEIDER, 1994).

Ao contrário do poliéster, que surgiu no século XX, a pele de marta é muito mais tradicional – seu uso já era retratado no século XI na Europa. De caráter duradouro, ela passou a ser associada à moda de luxo, devido ao fato de que ela é feita artesanalmente, o que exige artesãos treinados para costurar as peles. Além disso, há a questão da crueldade animal, uma vez que as martas são mortas e esfoladas. Em relação ao preço, a pele de um animal já tem um valor elevado, mas a pele de marta é ainda mais elevada. Os jovens compram pele de carneiro ou ovelha, já que é mais barato; já os indivíduos mais velhos costumam

⁵⁸ "A mãe de Bunny, em seu baile de debutante, jovem e arrogante em sua estola de mink branco" (TARTT, 1995, p. 212).

comprar pele de marta ou zibelina, que são mais caros (RAMCHANDANI; COSTE- MANIÈRE, 2017). Dessa forma, a mãe de Bunny não está apenas usando um dos tecidos mais caros, mas o mais caro desse já seletivo grupo.

3.5 BOURDIEU E O CAPITAL SIMBÓLICO

Essa forma de diferenciação social já foi apontada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Para o autor, a sociedade era estratificada de uma forma a perpetuar a desigualdade e os fatores de diferenciação eram baseados em formas de capital que são capazes de inferir poder e privilégio para quem as possui. Dessa forma, não é apenas o dinheiro que confere essas características, mas outros elementos: o capital econômico implica posse de rendas, salários e imóveis; o capital cultural, conhecimento reconhecido por meio de diplomas, e o capital social, por sua vez, relações sociais que podem ser capitalizadas (SETTON, 2010). Nas discussões anteriores acerca das marcas de diferenciação social, como a do poliéster versus pele de marta, entra em pauta a ideia do capital simbólico, que, de acordo com Bourdieu, é:

O *status* é definido por elementos simbólicos, como um certo tipo de roupa, o consumo de iguarias que os outros indivíduos são proibidos de consumir, o porte de armas e a oportunidade de se dedicar às práticas artísticas (BOURDIEU, 2007, p. 15).

Dessa forma, as classes sociais são diferenciadas por meio das roupas, da linguagem, da pronúncia, das boas maneiras, do bom gosto e da cultura. Por mais que tais escolhas pareçam ser inatas, elas foram, na realidade, cultivadas (Bourdieu, 2007). Ademais, ele adiciona:

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma

escolar ou pelo número de anos de estudo e, secundariamente, à origem social (BOURDIEU, 2017, p. 9).

Dessa forma, o filósofo acredita que o gosto não é algo inato ou um talento natural, mas é formado por uma série de escolhas culturais e preferências artísticas cultivadas pelo indivíduo através de uma herança recebida pela sua classe social, pela sua família e pela escola na qual estudou.

3.5.1 Capital cultural como diferenciação social

Bourdieu (2017, p. 9-10) afirma que “(...) a definição dominante do modo de apropriação legítima da cultura e da obra de arte favorece, inclusive, no campo escolar, aqueles que, bem cedo, tiveram acesso à cultura legítima, em uma família culta (...).”

Dessa forma, eles receberam, desde a mais tenra idade, os códigos necessários para decodificar uma obra de arte. Assim, o capital cultural de jovens que nasceram em famílias da classe dominante é maior, já que sempre tiveram acesso à cultura considerada legítima e que é reforçada pela instituição educacional. O jovem que cresceu longe de tais códigos terá dificuldade para interpretar uma obra, já que lhe falta o arcabouço teórico necessário. Conseqüentemente, é necessário que os pais e avós tenham passado pela mesma educação para que o indivíduo receba os mesmos conhecimentos. Surgem, dessa forma,

(...) dois modos de aquisição de cultura: o aprendizado total, precoce e insensível, efetuado desde a pequena infância no seio da família e prolongado pela aprendizagem escolar que o pressupõe e o completa, distingue-se do aprendizado tardio, metódico e *acelerado*, (...) (BOURDIEU, 2017, p. 65).

Richard está extremamente ansioso para descobrir como se comportar observando e aprendendo o comportamento dos colegas, uma vez que, em sua família, não há esse tipo de cultura mais erudita ou associada à classe

dominante. Seu capital cultural é construído de forma tardia e acelerada, não em uma constante familiaridade, de caráter quase inconsciente.

Bunny inclusive tentou constrangê-lo justamente com o questionamento acerca de qual universidade os pais de Richard cursaram. Através da narrativa, o leitor sabe que o pai de Bunny era jogador de futebol no time da Universidade de Clemson, universidade particular que fica na Carolina do Sul, no Leste do país. Bunny pergunta se os pais de Richard eram material propício para uma Ivy League ou se eles estudaram em alguma universidade estadual. Na realidade, em seu relato, Richard explica que seus pais não terminaram o ensino médio.

“(...) Where'd your parents go to school anyway?” he'd say, interrupting before I could interject. “Are they Ivy League material? Or did they go to some kind of a State U?”
It was the most gratuitous sort of cruelty. (...) Neither of my parents had finished high school; (TARTT, 2004, p. 219-220).⁵⁹

Aqui, Bunny traça uma diferença: nos Estado Unidos, a classe dominante estuda em uma das oito prestigiadas universidades do grupo Ivy League, cujas mensalidades são caríssimas e a educação é mundialmente reconhecida; já a classe média e a classe trabalhadora têm a chance de estudar em uma universidade estadual pública, que podem ter mensalidades mais acessíveis. Richard descreve o questionamento do colega como a forma mais gratuita de crueldade.

Alguns dias depois, Bunny insiste no assunto perguntando em qual escola preparatória Richard estudou. Em seu relato, ele afirma que não sabe o motivo pelo qual escondeu o fato de ter estudado em uma escola pública em Plano. Segundo ele, Francis estudou em escolas exclusivas na Inglaterra e na Suíça e Henry em escolas igualmente exclusivas nos Estados Unidos, todavia, o restante do grupo não estudou em instituições tão distintas, de acordo com a sua opinião. Ele aponta que os gêmeos tinham estudado em uma escola campestre (“*little country day school*”) em Roanoke. Bunny, por sua vez, apesar de ter estudado

⁵⁹ “(...) Qual a escola frequentada por seus pais mesmo?”, dizia. E antes que eu pudesse responder: “Fazem o gênero Ivy League? Ou cursaram a universidade estadual?” Era o tipo de crueldade completamente gratuita. (...) Meus pais nem terminaram o colégio;” (TARTT, 1995, p. 212).

em Saint Jerome, uma escola preparatória que o narrador descreve como consagrada, que, segundo ele, ainda era apenas uma escola de reforço cara e o tipo de lugar que é anunciado em revistas como *Town Country*, oferecendo atenção especializadas para alunos com dificuldades acadêmicas.

Richard afirma que sua escola não era particularmente vergonhosa, diante daquele contexto, mas ele continuou evitando a pergunta sobre o local em que ele estudou até o momento em que Bunny fosse mais insistente em relação a uma resposta. O narrador afirma que, desesperado, respondeu que estudou na Renfrew Hall, uma escola na qual, segundo ele, os alunos jogavam tênis e que ficava localizada perto de São Francisco. Bunny continua questionando o colega e descobre que Alec Von Raumer, um aluno de Hampden, também estudou lá. Ele pergunta se Richard o conhece e ele mente respondendo que o conhece um pouco. Bunny diz que Alec não se lembra de Richard. O narrador responde que isso é possível, uma vez que a escola é grande. Bunny rebate dizendo que Alec disse que, na realidade, era uma escola muito pequena. Essa discussão toda se dá na frente de todos os colegas do grupo de grego antigo. Todos fingem não prestar atenção, segundo Richard, mas se mantêm atentos à conversa. Bunny pergunta o motivo pelo qual ele não está no anuário, Richard responde que está e Bunny rebate dizendo que ele não está. Ao fim, Bunny oferece cinco dólares em troca de um nome de um dormitório da instituição. Richard, dez anos depois, descreve em seu relato que essa fora uma espécie de tortura lenta e potencialmente explosiva. Para o narrador, era extremamente doloroso ser lembrado e exposto por sua verdadeira origem.

Richard sofre devido à falta de capital cultural e acadêmico. Ao chegar em Hampden, ele havia aprendido grego antigo, mas não latim, o que fazia com que não entendesse as piadas internas contadas pelos colegas na língua. Julian afirma que Richard tinha que continuar a assistir às aulas de francês, diferentemente dos outros colegas da turma de grego antigo, já que ele notara que o narrador era deficiente na área de línguas modernas. Henry, por outro lado, declama trechos em francês do romance flaubertiano *Madame Bovary* (1856), que ele havia decorado: "(...) Henry quoted long passages about Emma Bovary and her greyhound: "*Sa pensee, sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles clans la campagne...*" (TARTT, 2004,

p. 86).⁶⁰ Todavia, é interessante apontar que Richard, quase uma década depois, inicia sua narrativa com uma epígrafe do poema francês *Alchimie du verbe*, de Arthur Rimbaud: “*A moi. L’histoire d’une de mes folies.*”. Ou seja, ele realmente utilizou o seu tempo na universidade para adquirir o capital cultural que ele não recebera no passado, denotando que aprendera francês.

Em relação às passagens citadas, também é importante ressaltar que a autora não disponibiliza a tradução das citações, colocando cada leitor em uma determinada situação, dependendo do próprio capital cultural que ele possui: caso o leitor desconheça o idioma, ele se encontrará perdido, como Richard no início do romance. Da mesma forma que tal artifício pode ser um estímulo para que o leitor procure a tradução por conta própria, também é uma forma de limitação, replicando, de certa forma, a atitude segregacionista do grupo de grego antigo. Tartt, assim, parece utilizar de forma proposital o próprio comportamento dos personagens em sua forma literária.

Para Bourdieu (2017, p. 27-28), essa busca por validação através de diplomas e títulos contribui para a ideia de nobreza cultural:

Diferentemente dos detentores de um capital cultural desprovido da certificação escolar que, a todo o momento, podem ser intimidados a apresentar seus comprovantes, (...) os detentores de títulos de nobreza cultural - nesse aspecto, semelhantes aos detentores de títulos nobiliárquicos, cujo ser, definido pela fidelidade a um sangue, solo, raça, passado, pátria e tradição, é irreduzível a um fazer, competência ou função - basta-lhes ser o que são porque todas as suas práticas valem o que vale seu autor, sendo a afirmação e a perpetuação da *essência* em virtude da qual elas são realizadas. Definidos pelos títulos que os predis põem e os legitimam a ser o que são, que transformam o que fazem na manifestação de uma *essência* anterior e superior a suas manifestações, segundo o sonho platônico da divisão de funções baseada em uma hierarquia dos seres, eles estão separados, por uma diferença de natureza, dos simples plebeus da cultura que, por sua vez, estão votados ao estatuto, duplamente desvalorizado, de autodidata e de "substituto".

Assim, para o sociólogo, o capital cultural tenta construir uma estratificação de caráter semelhante ao do feudal: de um lado, há uma nobreza

⁶⁰ “(...) Henry citava longos trechos de *Madame Bovary* e seu galgo: “*Sa pensee, sans but d’abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles clans la campagne...*” (TARTT, 1995, p. 89-90).

que acredita que tem um dom inato em relação a um determinado assunto, devido ao seu nascimento; do outro, uma parcela plebeia que deve ser mantida afastada da riqueza e destinada apenas ao trabalho. Tal separação é visível no interrogatório feito por Henry no primeiro dia de aula, no qual Richard precisa responder a diversas perguntas:

“How long have you studied the classics?” said a voice at my elbow. It was Henry, who had turned in his chair to look at me.
 “Two years,” I said. “What have you read in Greek?”
 “The New Testament.”
 “Well, of course you’ve read *Koine*,” he said crossly. “What else? Homer, surely. And the lyric poets.”
 This, I knew, was Henry’s special bailiwick. I was afraid to lie. “A little” (TARTT, 2004, p. 35).⁶¹

Henry deseja saber há quanto tempo Richard estuda grego antigo e pergunta o que ele leu. Ao ouvir a resposta de que o narrador lera o Novo Testamento, ele desdenha de seu conhecimento, partindo do pressuposto de que é básico saber ler *koiné*, a forma grega que se popularizou após a Antiguidade, na qual o Novo Testamento foi escrito, e que é conhecido como um dialeto comum. Ademais, ele considera essencial a leitura da obra homérica e dos poetas líricos. Ali, Richard começa a sentir medo de mentir. Logo em seguida, ele pergunta se Richard leu Platão e Plotino. Ele não responde rápido o suficiente e Henry faz um comentário em latim para os colegas que ele não compreende. Na cena, Henry tenta descobrir se Richard realmente faz parte do grupo nobre do qual ele participa, que, para ele, são os verdadeiros apreciadores da arte.

⁶¹ “Por quanto tempo estudou os clássicos?”, uma voz ecoou no meu cotovelo. Henry girou o corpo na poltrona para me encarar. “Dois anos”, falei. “O que leu em grego?” “O Novo Testamento.” “Bem, é claro que leu *Koine*”, ele disse rabugento. “E o que mais? Homero, sem dúvida. E os poetas líricos.” Henry queria que eu mordesse a isca, percebi. Senti medo de mentir. “Um pouco” (TARTT, 1995, p. 41).

3.6 ACESSIBILIDADE E MESCLAGEM: O ADVENTO DO *NOWBROW*

Tal rigidez em tentar distinguir quem é nobre e quem é plebeu talvez possa estar relacionada, dentre outros fatores, a algo que gostaríamos de sugerir, já reconhecendo o caráter hipotético de nossa aproximação: o cenário estadunidense da década de 1980, marcada pela desigualdade social do governo neoliberal de Reagan e pela revolução digital, a qual possibilitou que tecnologia tornasse as informações mais acessíveis e trouxesse novas formas de consumo cultural, como o VHS, por exemplo, que deixou mais acessível a experiência cinematográfica dentro de casa. Dessa forma, a cultura se tornou mais portátil e a disseminação cultural criou um clima que ameaçava a população WASP (THOMPSON, 2007). E isso deixa suas marcas na forma como diferentes produções culturais são vistas como pertencentes a um outro ou outro grupo social, a uma ou outra classe social. Esse contexto pós-moderno faz com que a classe dominante lute para se manter no poder, tornando as regras mais rígidas e mais tradicionais – algo, por exemplo, que talvez seja demonstrado pelo retorno da religiosidade conservadora no governo de Reagan. Contudo, devido à união da tecnologia e da cultura, definições fixas como *highbrow*, *lowbrow* e *middlebrow* se tornam incapazes de explicar as intersecções culturais que passam a ocorrer com cada vez mais frequência.

A *história secreta*, apesar de ser chamada de obra *highbrow* pela crítica, pode ser interpretada como uma obra *nobrow*, termo que se consolidou, no início do século XXI. A terminologia surge em um contexto pós-moderno, que deu ênfase à união da alta cultura com a cultura popular e proporcionou um debate a respeito da cultura *nobrow*, em que um romance pode ser popular e, ao mesmo tempo, criticamente aclamado.

Assim como Arthur Asa Berger aponta: a obra *nobrow* pode ser chamada de “*artertainment*”, uma vez que une arte e entretenimento (BERGER, 2017). Segundo Swirski (2016), o romance policial é um exemplo de obra *nobrow*, que une a literatura de gênero com constantes inovações literárias, salientando Raymond Chandler, uma das leituras escolhidas por Richard, como um exemplo de autor que escolheu a forma popular do romance policial tanto por motivos econômicos como por estéticos. Vale ressaltar que o romance de Tarrt é fortemente influenciado pela literatura policial.

Uma obra *nobrow* pode unir a estimulação intelectual com o apelo comercial, mostrando que a arte pode entreter, e que o entretenimento também pode ter inovações literárias e momentos de autonomia em meio à sua situação como mercadoria. Por isso, o romance de Tarrt é um exemplo de obra *nobrow*, em que a autora uniu o erudito ao popular em sua forma e no seu conteúdo. Além das constantes construções unindo dois extremos da cultura, como o vinho no copo de plástico ou a coroa de cartolina de um rei mítico, a autora também discute essa mesma questão dentro de seu enredo, através da ascensão social de Richard e suas considerações sobre literatura e cultura.

Todos os outros alunos são estereótipos exacerbados do comportamento universitário, em prol da sátira. Dentro dos muros da impetuosa e antiga universidade, os alunos bebem vinho tinto, a bebida sagrada dionisíaca, em nada suntuosos copos de plástico. A construção feita pela autora ao unir o que é considerado superior com o inferior é marcante: o vinho tinto, segundo a tabela de Russell Lynes, é visto como uma bebida *highbrow*, mas é utilizado dentro de um copo de plástico, material comum, relativamente novo e encontrado com frequência em diversos objetos, já citado com desprezo por Richard anteriormente.

Apesar do desprezo pelas festas universitárias e pelos outros alunos, em um exemplo de esnobismo semelhante ao do grupo de colegas da turma do grego antigo, Richard não deixa de frequentá-las ou de se relacionar com outros estudantes. Richard é capaz de unir dois extremos ao comparar uma propaganda de fast-food com o universo mítico: em uma festa, ele vê Jud com uma coroa de cartolina do Burger King e afirma que, daquela forma, ele parecia um rei irlandês mítico, como Cuchulain. Richard caminha constantemente entre a alta cultura e a popular – após estudar grego, ele escolhe como leitura o que lia em Plano, como os romances detetivescos dos quais ele afirma gostar muito, como os de Raymond Chandler.

Ao mesmo tempo, Richard quer emular a sofisticação dos colegas cultos e apreciar genuinamente a arte canônica. Ele mesmo reconhece ser esnobe por achar que poemas como “The Charge of the Light Brigade”, de Alfred Tennyson, e “In Flanders Fields”, de John McCrae, são sentimentais e de gosto tão vergonhoso quanto apreciar Twinkie, um popular bolinho norte-americano. Ao mesmo tempo, ele revela que, secretamente, prefere os prazeres mais fáceis da

literatura na língua inglesa ao trabalho exigido pelo grego antigo. O estudo do grego também se torna uma mercadoria e um símbolo da erudição de uma classe a que ele almeja alcançar.

Dessa forma, é possível refletir como *A história secreta*, uma obra *nobrow*, une a tradição e o popular, mostrando que o entretenimento também pode ser obra de arte. Nesse sentido, é interessante apontar que Richard encontra na pós-graduação um equilíbrio entre o cânone e o popular. Ele passa a estudar as tragédias jacobinas, particularmente *The Revenger's Tragedy* (1607), de Thomas Middleton. As tragédias jacobinas foram exemplos de obras observadas com receio pela crítica ao entrar no cânone, apesar de sua sofisticação e de sua inovação, devido às cenas violentas que atraíam grande sucesso comercial – especialmente as tragédias sobre vingança, como a que Richard estudou em sua dissertação –, em um período em que o teatro inglês tem, pela primeira vez, um público pagante, formado por diferentes classes sociais. Como Müller-Wood afirma, a tragédia jacobina estava em uma complicada posição “(...) between the world of business and the world of art.” (MÜLLER-WOOD, 2007, p. 27).⁶² Seguindo essa linha de raciocínio, podemos sugerir que Tartt também incorpora tal união em sua obra: a autora trabalha a estrutura de obras canônicas, como a tragédia grega e o conceito de *húbris*, ao lado de elementos populares, como o enredo gótico e o enredo detetivesco (SWIRSKI; VANHANEN, 2017), temática que será trabalhada no próximo capítulo.

⁶²Tradução livre: “(...) entre o mundo dos negócios e o mundo da arte.”

4. O NARRADOR E A PERSPECTIVA ESTÉTICA: A BELA, PITORESCA E SUBLIME CASA DE CAMPO GÓTICA

Richard, como narrador, opta por contar o seu relato fazendo constantes comparações entre suas vivências e acontecimentos fictícios encontrados majoritariamente em romances e poemas. Ao passar as férias sozinho na cidade de Hampden, ele descreve o período da seguinte maneira: “But, like the Invisible Man in H. G. Wells, I discovered that my gift had its price, which took the form of, in my case as in his, a sort of mental darkness” (TARTT, 2004, p. 118).⁶³ Dessa forma, Richard compara sua solidão e sua invisibilidade com as do protagonista do romance de ficção científica *O homem invisível* (1897), do autor britânico H. G. Wells.

Além de demonstrar um amplo repertório cultural, tais construções literárias feitas pelo narrador corroboram algumas características que ele mesmo se deu em suas descrições. Richard estranha o fato de que o assassinato do agricultor não lhe impactara tanto, uma vez que, segundo o narrador, sua imaginação é mórbida e histérica: “In retrospect, it is odd how little power the dead farmer exercised over an imagination as morbid and hysterical as my own” (TARTT, 2004, p. 211).⁶⁴ Tal imaginação fizera com que Richard tivesse sonhos que pareciam ter sido escritos pelo autor estadunidense Edgar Allan Poe, considerado um dos grandes nomes da literatura gótica do país:

All my moments which were not consumed with efforts to escape the cold were absorbed with morbid Poe-like fancies. One night, in a dream, I saw my own corpse, hair stiff with ice and eyes wide open (TARTT, 2004, p. 119).⁶⁵

⁶³ “Mas, como o Homem Invisível de H. G. Wells, descobri que meu dom tinha um preço, que no meu caso assumia a forma de uma espécie de escuridão mental.” (Tartt, 1995, p. 120).

⁶⁴ “Em retrospecto, considero estranho o pouco poder que o fazendeiro morto exercia sobre uma imaginação mórbida e histérica como a minha” (TARTT, 1995, p. 204).

⁶⁵ “Todos os momentos não consumidos em esforços para escapar do frio eram absorvidos pelas fantasias mórbidas à la Poe. Certa noite, em sonho, vi meu próprio cadáver, o cabelo duro de gelo, os olhos arregalados” (TARTT, 1995, p. 120-121).

Além de se sentir invisível, tal qual um personagem de Wells, a solidão também fez com que Richard sonhasse e fantasiasse com situações nos quais era violentamente assassinado, influenciado pela leitura das obras de Poe. Aqui, o narrador deixa evidente o quanto é influenciado pelas obras que lê e que alimentam a sua imaginação mórbida, ávida por imagens fantasiosas e sanguinolentas.

4.1 O PITORESCO

Essa busca por imagens impactantes não busca apenas violência, uma vez que ele, desde o início do primeiro capítulo, afirma que sua falha fatal (ou seja, seu maior erro) fora uma busca mórbida pelo pitoresco. Assim, um dos primeiros conceitos apresentados como cruciais para o personagem é estético, uma vez que o pitoresco surgiu no século XVIII como um adjetivo para belas paisagens da natureza, cuja aparência valia a pena de ser retratada em pinturas. Artistas ingleses como William Gilpin, Uvedale Price e Richard Payne Knight se dedicaram aos estudos desse estilo, buscando o contraste, a irregularidade, a rugosidade, a variedade e a novidade presentes em paisagens, especialmente as de casas de campo envoltas pela natureza (TROTT, 1999). Tais características também são encontradas em cenários antigos, como ruínas, e em locais montanhosos. Para encontrá-los, tornaram-se populares os passeios para buscar paisagens pitorescas, que logo foram satirizadas como pedantes e obsessivas (CHILVERS; OSBORNE; FARR, 1994).

Figura 4 – Quadro pitoresco de William Gilpin: *Landscape* (1794)



Fonte: Royal Academy.⁶⁶

O gosto pelo pitoresco implica apreciação da manipulação de cores, de texturas e de luz, dado o seu apreço pelas técnicas da pintura (SEIGNEURET, 1988). Dessa forma, Richard mostra como irá pintar a sua narrativa: com uma atenção esmerada pelos detalhes e pela apreciação do que é antigo e irregular. Assim, não é uma surpresa que o narrador escolha como objeto de fascinação uma universidade tradicional, localizada em um terreno montanhoso, e um grupo de alunos que se dedica ao estudo de costumes longínquos. Richard, em sua narrativa, traz uma perspectiva estética, guiada por uma descrição minuciosa de tais elementos. Ele mesmo afirma: “At close range, though, they were an arresting party at least to me, who had never seen anything like them, and to whom they suggested a variety of picturesque and fictive qualities” (TARTT, 2004,

⁶⁶ Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/william-gilpin>. Acesso em: 6 nov. 2023.

p. 17).⁶⁷ Para ele, um olhar mais próximo revelava que o grupo de grego antigo era impressionante, demarcando a importância do aspecto visual para o personagem, que ainda adiciona que nunca vira nada parecido antes. Ainda mais importante é a revelação de que, para Richard, o grupo sugeria uma variedade de qualidades pitorescas e fictícias. Aqui, o grupo se torna pitoresco como personagens de um quadro e, conseqüentemente, irreais. Todavia, esta é uma ilusão alimentada por um jovem que ainda não conhecera o grupo em sua totalidade.

Outra referência ao pitoresco é encontrada na seguinte passagem:

Perhaps, I thought, his reaction would be similar to my own. Perhaps he would see these murders as a sad, wild thing, haunted and picturesque ("I've done everything," old Tolstoy used to boast, "I've even killed a man"), instead of the basically selfish, evil act which it was. (TARTT, 2004, p. 506).⁶⁸

No trecho anterior, o narrador afirma que imaginara que Julian poderia enxergar o assassinato do agricultor e de Bunny da mesma forma que ele. Aqui, o leitor tem um vislumbre da reação de Richard diante dos fatos ocorridos: para ele, os assassinatos foram eventos tristes, selvagens, assombrosos e “pitorescos”⁶⁹. Logo em seguida, ele confirma que, na realidade, sabe que foram atos egoístas e malignos, diferentemente da forma como pensara quando era estudante. Tal trecho mostra com eficiência o quão distorcida era a sua visão dos acontecimentos, sendo um jovem guiado por conceitos estéticos. Tal perspectiva estética é acentuada com mais uma referência literária, já que Richard cita uma frase atribuída ao escritor russo Liev Tolstói, na qual ele afirmara que já havia matado um homem. Essa sutil afirmação, guardada entre parênteses, mostra

⁶⁷ “De perto, contudo, formavam um grupo cativante — pelo menos para mim, que jamais vira nada igual —, capaz de sugerir uma variedade de qualidades fictícias e pitorescas” (TARTT, 1995, p. 25).

⁶⁸ “Talvez sua reação fosse similar à minha. Talvez ele visse os crimes como fatos tristes, penosos, pitorescos (“Eu já fiz de tudo”, Tolstói costumava se gabar, “cheguei a matar um homem”), e não como atos basicamente egoístas e maus, como o eram.” (TARTT, 1995, p. 471).

⁶⁹ Apesar de o pitoresco ser um conceito estético e a palavra não exigir a utilização de aspas, decidiu-se por utilizá-las nas ocasiões em que há referência à ressignificação que os personagens fizeram do termo, aplicando-o a eventos trágicos, como assassinatos. Assim, marca-se a influência que a estética teve no ponto de vista dos jovens, ao ponto de ser distorcida para fins funestos.

como Richard compreendeu e perdoou atos egoístas e malignos ao enxergá-los como “pitorescos”, uma vez que gênios da literatura como Tolstói também agiram da mesma forma.

Tartt, assim, constrói uma sátira desses personagens intelectuais guiados por motivos estéticos. Nas buscas por Bunny, quando ainda o consideravam apenas desaparecido, a ideia de diversas pessoas buscando por alguém na neve fez com que Julian olhasse para cena com um olhar sonhador, como aponta Richard:

He was looking over the hills, at all that grand cinematic expanse of men and wilderness and snow that lay beneath us; and though his voice was anxious there was a strange dreamy look on his face. The business had upset him, that I knew, but I also knew that there was something about the operatic sweep of the search which could not fail to appeal to him and that *he was pleased, however obscurely, with the aesthetics of the thing.*

Henry saw it, too. “Like something from Tolstoy, isn't it?” he remarked. Julian looked over his shoulder, and I was startled to see that there was real delight on his face.

“Yes,” he said. “Isn't it, though?” (TARTT, 2004, p. 341, grifo meu).⁷⁰

Apesar de estar chateado, Julian ainda se mostrava satisfeito com a possível dimensão estética do acontecimento. Tartt traz Tolstói mais uma vez como referência, mas, dessa vez, através de Henry, que compartilhou do viés estético do professor. Ele afirma que a cena parecia ter saído de uma obra de tolstoiana, o que fez com que o professor mostrasse genuíno deleite em sua face, apesar da gravidade da situação.

O foco na perspectiva pitoresca do narrador talvez possa ser explicado pela sua imaginação romântica. De fato, no século XVIII e no início do século XIX, o pitoresco foi um conceito estético importante na transição entre o gosto pela regularidade neoclássica e a ênfase romântica no imaginário (CHILVERS; OSBORNE; FARR, 1994). O professor de Richard, Julian, inveterado amante da

⁷⁰ “Ele olhava para os morros, para o cenário cinematográfico de homens e neve e amplidão à nossa volta; e embora sua voz fosse ansiosa, seu rosto assumiu uma expressão sonhadora, estranha. O caso o incomodara, percebi, mas também vi que havia algo no caráter da busca, um ar de ópera, que não podia deixar de agradá-lo, do ponto de vista estético. Henry também percebeu isso. “Parece coisa de Tolstói, não é?”, comentou. Julian olhou por cima do ombro, e surpreendi-me ao perceber a alegria em seu rosto. “*Sim*”, disse, “Parece mesmo, não é?” (TARTT, 1995, p. 320).

Antiguidade, afirma que o relato de Richard é romântico, ao ouvi-lo contar as mentiras sobre um passado fictício, no qual o jovem convivera em meio à riqueza:

“How very romantic.” (...) “And what does a person with such a romantic temperament seek in the study of the classics?”
 (...) “If by romantic you mean solitary and introspective,” I said, “I think romantics are frequently the best classicists.”
 He laughed. “The great romantics are often failed classicists (...)”
 (TARTT, 2004, p. 28).⁷¹

Diante de tais relatos, o professor questiona a presença de Richard em um curso focado na literatura clássica, uma vez que a veia romântica diverge dos ideais clássicos. Richard, do seu ponto de vista, acredita que ser romântico equivale a ser solitário e introspectivo e que tais características são adequadas a um estudante de literatura clássica. Julian, por sua vez, discorda, afirmando que os melhores românticos comumente são classicistas fracassados. Julian exclui o romantismo, movimento que adere à subjetividade, e valoriza a racionalização da filosofia grega. Todavia, o dilema emoção versus razão é justamente o que irá desencadear no assassinato do agricultor.

4.2 O SUBLIME

Na primeira aula de Richard, Julian convida-os para a classe com os seguintes dizeres: “I hope we're all ready to leave the phenomenal world, and enter into the sublime?” (TARTT, 2004, p. 36).⁷² Aqui, o professor espera que os alunos abandonem a visão atingida por meio dos sentidos e da experiência, entrando no universo de outro conceito estético que conversou diretamente com o pitoresco: o sublime. Dessa forma, eles precisam abandonar o racionalismo, precisam abraçar uma estética fascinada pelas imagens assustadoras,

⁷¹ “E o que uma pessoa com temperamento tão romântico busca no estudo dos clássicos?” (...) “Se por romântico entende-se alguém solitário e introspectivo”, falei, “penso que os românticos são frequentemente os melhores estudiosos dos clássicos.” Ele riu. “Os grandes românticos são em geral clássicos fracassados (...)” (TARTT, 1995, p. 35).

⁷² “Conto que estejam prontos para abandonar o mundo fenomenológico e mergulhar no sublime” (TARTT, 1995, p. 43).

sanguinolentas, violentas e impactantes. Parece contraditório este ser o assunto da primeira aula, uma vez que Julian se mostrou avesso à subjetividade romântica. Todavia, em seu próprio discurso, ele afirma que os gregos, apesar de serem excepcionalmente racionais, compreendiam a importância de momentos em que a racionalização deveria ser abandonada e o indivíduo entregue à dissolução do ego, alcançado por meio de rituais dionisíacos. Tais festividades eram regadas por bebidas, dança, música, arte e, de acordo com as tragédias gregas, aconteciam assassinatos, desmembramentos de corpos e canibalismo. Assim, Julian acredita na eficácia da postura grega em compensar um oposto com o outro em determinados momentos.

Não é uma surpresa Richard, cuja imaginação era deveras romântica, sair completamente apaixonado e atordoado da aula. Posteriormente, ele descobre que seus colegas se sentiram igualmente fascinados, levando-os a diversas tentativas de rituais dionisíacos a fim de alcançar o estado de êxtase religioso dionisíaco, em que, possuídos pelo deus grego do vinho, podem abandonar a razão e cometer atos violentos. Assim como Richard buscava por experiências pitorescas, eles buscaram vivências pautadas pelo conceito estético do sublime, que também foi abraçado pelo romantismo (FELDKAMP, 2008).

Assim como o pitoresco, o sublime entra como pauta na discussão estética no século XVIII, quando o autor francês Nicolas Boileau-Despréaux traduziu a obra romana *Do sublime*, escrita por Longino e criada no século I d.C. A partir dessa tradução, outras publicações sobre o assunto foram escritas e a que mais ganhou repercussão foi *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo* (1757), do escritor irlandês Edmund Burke. No texto, Burke afirma que o belo está contido em objetos pequenos, suaves, delicados, com variação gradual, capazes de evocar amor e ternura; os objetos sublimes, por sua vez, eram vastos, magníficos e obscuros, com contrastes bem delimitados e súbitos, alternando entre a luz e a escuridão, capazes de gerar espanto e terror no observador. O belo poderia ser compreendido pela mente humana; já o sublime, não. O deleite e o horror gerados eram tão impactantes que ele não poderia ser processado pela mente racional (BOTTING, 2005).

O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte de *sublime*; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. Digo que é a emoção mais forte, porque acredito que as ideias de dor são muito mais poderosas do que as são introduzidas pelo prazer (Burke, 1757/2016, p. 52).

Burke (1757/2016) enfatiza o fato de que objetos sublimes trabalham com as temáticas da dor, do perigo, da ameaça e da morte. Para ele, o sublime fazia com que a dor fosse mais impactante do que o prazer, gerando um deleite diferente. O terror gerado por esses sentimentos acaba desembocando em uma admiração e respeito. Por isso, era comum que muitos cenários sublimes fossem paisagens da natureza selvagem, especialmente de locais perigosos e vastos, como áreas montanhosas e oceânicas. Para complementar o retrato, era importante que o lugar fosse obscuro e sombrio.

Figura 5 – Pintura sublime *Caminhante sobre o mar da névoa* (c. 1818) de Caspar David Friedrich



Fonte: Wikimedia.⁷³

4.3 A BELEZA E O TERROR

O grupo de grego antigo, no geral, está em busca do belo. Hampden faz com que Richard se sinta atordoado e embriagado diante de tanta beleza: “And I was happy in those first days as really I’d never been before, roaming like a

⁷³Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg. Acesso em: 09 nov. 2023.

sleepwalker, stunned and drunk with beauty.” (TARTT, 2004, p. 13).⁷⁴ A sala de Julian é descrita como um belo cômodo, com objetos belos em todas as direções:

Everywhere I looked was something beautiful – Oriental rugs, porcelains, tiny paintings like jewels a dazzle of fractured color that struck me as if I had stepped into one of those little Byzantine churches that are so plain on the outside; inside, the most paradisaical painted eggshell of gilt and tesserae (TARTT, 2004, p. 27).⁷⁵

É justamente nessa sala, com seus belos tapetes orientais, porcelanas, pinturas minúsculas que parecem joias e cores que lembram uma igreja bizantina, que Julian aponta a importância da beleza. Ao questionar sobre a grandiosidade de determinadas cenas violentas da literatura da Antiguidade, Henry responde corretamente ao citar a *Poética*, obra do filósofo grego Aristóteles, datada entre 335 a.C. e 323 a.C. Henry traz a ideia aristotélica de que objetos como cadáveres, apesar de serem uma visão dolorosa, podem trazer deleite ao observador.

“And I believe Aristotle is correct. After all, what are the scenes in poetry graven on our memories, the ones that we love the most? Precisely these. The murder of Agamemnon and the wrath of Achilles. Dido on the funeral pyre. The daggers of the traitors and Caesar’s blood – remember how Suetonius describes his body being borne away on the litter, with one arm hanging down?”

“Death is the mother of beauty,” said Henry.

“And what is beauty?”

“Terror.”

“Well said,” said Julian. “Beauty is rarely soft or consolatory. Quite the contrary. Genuine beauty is always quite alarming” (TARTT, 2004, p. 39).⁷⁶

⁷⁴ “E fui feliz naqueles primeiros dias, sério mesmo, como nunca havia sido antes, perambulando como um sonâmbulo, tonto e embriagado com tanta beleza” (TARTT, 1995, p. 21).

⁷⁵ “Onde quer que olhasse via peças magníficas — tapetes orientais, porcelanas, quadros minúsculos como joias — num mosaico de cores misturadas que me surpreendeu, como se eu tivesse entrado numa daquelas pequenas igrejas bizantinas tão despojadas por fora; por dentro, encontrava-se uma miniatura paradisíaca em dourado e tessela” (TARTT, 1995, p. 34).

⁷⁶ “Acredito que Aristóteles estava certo. Afinal, quais são as cenas poéticas gravadas em nossa memória, as nossas preferidas? Exatamente essas. A morte de Agamemnon, a fúria de Aquiles. Dido na pira funerária. Os punhais dos traidores e o sangue de César... recordam-se da descrição de Suetônio, o corpo sendo removido na liteira, um braço pendendo para fora?” “A morte é a mãe da beleza”, Henry disse. “E o que é a beleza?” “Terror.” “Muito bem”, Julian disse. “A beleza raramente é suave ou reconfortante. Pelo contrário. A verdadeira beleza sempre nos assusta” (TARTT, 1995, p. 45-46).

Para eles, a beleza está na morte e no terror, assim como pautara o sublime. Julian afirma que os gregos e os romanos apreciavam a ordem e a simetria, mas sabiam que era prejudicial ignorar a emoção, a escuridão e a barbárie. Logo, a perda do ego torna-se o objetivo final:

It's a very Greek idea, and a very profound one. Beauty is terror. Whatever we call beautiful, we quiver before it. And what could be more terrifying and beautiful, to souls like the Greeks or our own, than to lose control completely? To throw off the chains of being for an instant, to shatter the accident of our mortal selves? (TARTT, 2004, p. 42).⁷⁷

Em relação a essa perda de si mesmo, encontrada no ritual dionisíaco, o professor cita as mênades do poeta trágico grego Eurípides, seguidoras de Dionísio e personagens centrais da tragédia grega *As bacantes*, obra de 405 a.C. O sublime encontra-se intrínseco à tragédia grega, já que a fundação desse gênero literário nasceu no contexto das festividades dionisíacas. Nietzsche (1872/2013), citado em uma das epígrafes do romance⁷⁸, afirma que o ritual dionisíaco é a forma de o indivíduo chegar na sua condição mais sublime e que a tragédia grega é *per se* o gênero mais sublime da arte. Na busca pelo belo aterrorizante e sublime, incitada por um desejo de viver esteticamente como os gregos, o grupo de grego antigo assassina um agricultor de Hampden. Richard torna-se cúmplice, uma vez que o próprio conceito do pitoresco também se encontrava na metade do caminho, entre a irregularidade e a selvageria do sublime e a calma e a graciosidade do belo (SEIGNEURET, 1998). Hampden, um local montanhoso, pode ser tanto um cenário pitoresco quanto um quadro sublime.

⁷⁷ “Trata-se de um conceito bem grego, e muito profundo. Beleza é terror. O que chamamos de belo provoca arrepios. E o que poderia ser mais aterrorizante e belo, para mentes como a dos gregos e a nossa, do que a perda total do controle? Soltar as amarras do ser por um instante, estraçalhar a estrutura de nossos egos mortais?” (TARTT, 1995, p. 48).

⁷⁸ Epígrafe nietzscheana utilizada por Tartt: “Indago agora sobre a gênese de um filólogo, e afirmo o seguinte: 1. Um jovem não pode possivelmente saber quem são os gregos e romanos. 2. Ele não sabe se está capacitado a conhecê-los.”

4.4 CIVILIZAÇÃO E BÁRBARIE

Julian, como uma espécie de arquétipo do Velho Sábio, guia os alunos em uma vivência grega. Para ele, estudar grego era aprender a pensar como um grego:

The value of Greek prose composition, he said, was not that it gave one any particular facility in the language that could not be gained as easily by other methods but that if done properly, off the top of one's head, it taught one to think in Greek (TARTT, 2004, p. 199).⁷⁹

Essa forma de pensamento ensinada faz com que Richard faça uma introdução até mesmo de conceitos hierárquicos e perigosos da civilização grega. Ao se deparar com um estudante da faculdade que foge da cultura do grupo de grego antigo, ele chama-o de bárbaro utilizando termos gregos como “*hoi polloi*” (em português, “muitos”) e “*barbaroi*” (em português, “bárbaro”). A palavra “bárbaro” surgiu justamente na língua grega para designar os estrangeiros e os povos que não falavam grego. A etimologia da palavra surge justamente da tentativa dos gregos de imitarem os sons das línguas estrangeiras, que eram consideradas por eles como incompreensíveis. Dessa forma, o som do Outro se tornou uma onomatopeia (BOLETSI; MOSER, 2015).

Construiu-se então uma dicotomia civilizados/bárbaros, a fim de distinguir os povos supostamente superiores dos inferiores. Se de um lado temos a civilização, cujos civilizados apontam que é composta pela racionalidade; do outro, temos a barbárie, que é remetida à crueldade, à violência e à emoção. Logo, chamar um povo de bárbaro se tornou uma forma de desumanizar o inimigo e legitimar a sua destruição, a sua escravidão, a sua colonização e a sua exploração. No curso da história, os civilizados sempre foram os gregos, os romanos e, posteriormente, os europeus cristãos. Os bárbaros eram os persas, os iranianos, os gauleses, os alemães, os árabes, os muçulmanos, os mongóis, os tártaros e os povos indígenas dos Estados Unidos (BOLETSI; MOSER, 2015).

⁷⁹ “O valor da composição em prosa, no grego, afirmava, não se encontrava no aumento do domínio do idioma, o que poderia ser conseguido por diversos outros métodos, mais fáceis, e sim no fato de ensinar o estudante a pensar em grego, quando adequadamente realizada” (TARTT, 1995, p. 193).

Contudo, os chamados povos civilizados também cometiam atos violentos em guerras. Assim, ao rejeitar e combater a violência, eles mesmos cometiam-na. Dessa forma, a civilização é construída em cima da barbárie (BOLETSI; MOSER, 2015). Tartt trabalha com essa temática ao mostrar como a universidade, *locus* da razão por excelência, pode ser palco de atrocidades. Nos séculos IV a.C. e III a.C., a oposição entre gregos e bárbaros era mantida pela diferenciação de quem era educado e de quem não era. Logo, ser civilizado era algo que poderia ser aprendido (HARTOG, 2015). De fato, Richard vai para a universidade justamente para adquirir esse tipo de conhecimento. Sócrates, um autor bastante admirado pelo grupo de grego antigo, acreditava que o conhecimento intelectual era uma garantia de moralidade (PAUW, 1995). Na cultura greco-romana, a educação tinha como objetivo transformar o indivíduo em um ser humano melhor. No Renascimento, saber latim e ler autores como Cícero, Virgílio e Homero eram formas de aperfeiçoar o indivíduo e formar caráter (ADLER, 2016). Contudo, tal ideia é desmentida quando, na Segunda Guerra Mundial, intelectuais cometeram atrocidades (CEVASCO, 2003). Diante disso, a literatura policial trabalhou justamente com o cenário universitário para mostrar como indivíduos letrados poderiam cometer crimes hediondos (SWALES, 2000).

Seguindo essa tradição, o romance de Tartt, Charles declara aos amigos: “I never realized, you know, how much we rely on appearances... It's not that we're smart, it's just that we don't *look* like we did it” (TARTT, 2004, p. 343).⁸⁰ Dessa forma, Charles desconstrói a ideia de superioridade intelectual do grupo, uma vez que eles só não se tornaram grandes suspeitos para a polícia por serem jovens ricos e brancos, em detrimento da fantasia de que eram mais inteligentes e, portanto, criaram um plano infalível. É sintomático o fato de que, assim que noticiam o desaparecimento de Bunny, um dos moradores locais afirma que vira o jovem sendo sequestrado por homens árabes. Diante das acusações, também feitas em um programa de televisão, um homem palestino-americano, da Síria, sofre racismo quando tenta apontar o preconceito de tal acusação. Aqui, a dicotomia civilizados/bárbaros retorna: a cultura islâmica e os muçulmanos foram, historicamente, vistos como bárbaros pelos povos ocidentais. Ademais, a

⁸⁰ “Eu nunca me dei conta do quanto confiamos nas aparências. Não somos mais inteligentes do que os outros, mas não temos cara de quem fez algo errado” (TARTT, 2004, p. 323).

influência da cultura greco-romana nos EUA pode ser vista em construções simbólicas do país, como a arquitetura neoclássica da Casa Branca, residência oficial e principal local de trabalho do Presidente, colocando a nação como um suposto sucessor dos ideais das culturas clássicas e perpetuando a ideia de que os povos orientais são bárbaros.

Se os EUA são considerados o novo império greco-romano, é importante ressaltar que a derrocada de tal civilização foi acelerada devido às tribos germânicas, cujos indivíduos ficaram conhecidos como godos – *goth*, em inglês. Por se oporem ao povo romano, herdeiros do pensamento hierárquico greco sobre civilização e barbárie, os godos logo foram considerados bárbaros e selvagens, especialmente por serem um povo constituído sem leis (HARTOG, 2015). Após a vitória sob os romanos, a arte medieval construída por tais povos logo ficou conhecida como gótica, especialmente a arquitetura, sendo alvo de desprezo e críticas sobre o seu carácter supostamente bárbaro. As catedrais góticas logo se tornaram famosas, devido às suas marcantes abóbadas, arcos de ogiva e linhas verticais que tinham a intenção de levar o olhar para o céu (UPJOHN, 1974).

No século XVIII, o iluminismo neoclássico valorizava a estética greco-romana, que era associada à elite. Segundo o pensamento do movimento, a moralidade, a virtude e a razão eram valores que deveriam ser colocados acima da paixão, da ficção, da ignorância e da depravação. Qualquer tipo de obra que não honrasse a simetria e a proporção, tão benquistas pelos greco-romanos, era considerada monstruosa, desnatural, deformada e uma falta de gosto. A arte gótica, portanto, era considerada vulgar e bárbara. A literatura gótica, uma ficção sobre violência, crime e emoção, era uma escrita de excessos que divergiam dos preceitos iluministas. Ela era considerada irracional, imoral, fantástica e, comumente, trabalhava com temas polêmicos, como delírios imaginativos, a maldade religiosa e humana, a transgressão social, a desintegração mental e a corrupção espiritual. Assim, espectros, monstros e demônios eram facilmente encontrados em castelos assombrados e em ruínas, acompanhado de figuras religiosas, heróis e donzelas em perigo. Extremamente popular, tais obras foram associadas à classe trabalhadora e à classe média (BOTTING, 2005).

O cerne do romance de Tarrt está na luta entre o que é considerado barbárie pela sociedade ocidental e pelo que é tido como racional. Os

personagens do romance de Tarrt reproduzem o mesmo elitismo baseado em interpretações – nem sempre corretas e, na maioria das vezes, bastante distorcidas – sobre o Iluminismo⁸¹, mas encontram sua ruína justamente nessa atitude. Apesar das críticas aos romances góticos e do que eles consideram bárbaro e inferior, eles saem da universidade – símbolo da razão – e vão para a casa de campo gótica, a fim de buscar uma experiência religiosa e esteticamente sublime. Afinal, há uma similaridade entre barbárie e o sublime na estética setecentista, em que as imagens horríveis e o perigo constante aterrorizam os leitores (MÖLLER, 2015).

4.5 A CASA DE CAMPO GÓTICA

As três recorrências da palavra “gótico” presentes no romance de Tarrt são utilizadas em referência à casa de campo da família de Francis. Isso não se torna uma surpresa ao se pensar na longa tradição que a literatura gótica tem com a espacialidade: desde os seus primórdios, ela utiliza ambientações escuras e sombrias, como os castelos, as ruínas, as florestas, as passagens secretas, os alçapões e as bibliotecas (VALE; MOURA, 2020). Isso fica ainda mais visível quando se pensa nos inúmeros títulos com nomes de construções, como o primeiro romance gótico *O castelo de Otranto* (1764), do romancista e aristocrata inglês Horace Walpole; *Os mistérios de Udolpho* (1794), da romancista inglesa Ann Radcliffe e *A abadia de Northanger* (1817), da romancista inglesa Jane Austen. Após o século XIX, os castelos aristocráticos e as religiosas abadias dão lugar a um novo tropo: o da casa gótica. Um dos exemplos mais notáveis é o conto “A queda da casa de Usher” (1839), do autor estadunidense Edgar Allan Poe. Dentre as casas presentes nos romances góticos, é possível evidenciar a casa de campo, assim como faz Tarrt. O primeiro romance gótico, afinal, é escrito por Horace Walpole, que se sentira inspirado por sua casa de campo gótica, Strawberry Hill (NEWBOULD, 2018).

⁸¹O Iluminismo foi um movimento complexo, importante e que trouxe inúmeras contribuições. E muitas visões sobre ele são apenas estereótipos e distorções. Assim como o movimento ficou conhecido por seu majoritário fascínio pela arte clássica, ele também advogou pela criação de políticas, como a propagação dos Direitos Humanos. Dessa forma, o prisma iluminista se multiplica, mostrando o quão multifacetados os movimentos históricos são.

No século XIX, outros autores da tradição gótica também trabalharam com esse cenário, como a romancista e poetisa inglesa Charlotte Brontë em *Jane Eyre* (1847), e do romancista inglês Charles Dickens em *Grandes esperanças* (1861). Comumente vista como um símbolo elitista de poder e prestígio, a casa perde seu papel social e político no final do século XIX. Todavia, no século XX, ela ainda está presente na literatura inglesa: a casa de campo retorna nos romances detetivescos da romancista Agatha Christie e no romance gótico *Rebecca* (1938), da autora inglesa Daphne du Maurier. No final do século, na década de 1980, com o advento do neoliberalismo e do aumento da desigualdade social, os romancistas britânicos passaram a enxergar a casa de campo sob outro viés (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2015). Tal fato fica evidente na obra de Tartt, que também escreveu o romance aqui analisado nesse período: a casa de campo e a elite passam a ser retratados com foco na decadência e nas violências perpetradas pelas classes dominantes.

Em *A história secreta*, a casa de campo é o único lugar cuja arquitetura é descrita como gótica. Quando Richard conhece a casa do professor Julian, ele compara o domicílio com a casa de campo, afirmando que ela era “(...) imposing enough, but not half so Gothic and monstrous as Francis's” (TARTT, 2004, p. 325-326).⁸² Na biblioteca, havia painéis góticos e a casa tinha um caráter onírico e fantasioso, que possibilita diversos tipos de fantasia, inclusive as de teor gótico que Richard tinha ao pensar em Camilla. Enquanto ele rememora um passeio à beira de um lago próximo à casa, Richard aponta: “She was a living reverie for me: the mere sight of her sparked an almost infinite range of fantasy, from Greek to Gothic, from vulgar to divine” (TARTT, 2004, p. 97).⁸³ A partir das três referências, é possível deduzir algumas características relevantes da função da casa de campo na narrativa: em primeiro lugar, a casa tem uma arquitetura gótica que remete ao passado e à tradição aristocrática da família de Francis; em segundo lugar, a casa é descrita como monstruosa, se tornando um típico *locus* gótico, no qual a classe dominante irá perpetrar violência e desigualdade social e, em terceiro lugar, a casa acentua a disposição do narrador a enxergar o

⁸² “(...) imponente, sem dúvida, sem ter, contudo, o ar gótico e monstruoso da casa de campo de Francis” (TARTT, 2014, p. 307).

⁸³ “Eu me sentia sonhando acordado: bastava vê-la para mergulhar numa série quase infinita de fantasias, do grego ao gótico, do vulgar ao divino” (TARTT, 2014, p. 100).

mundo através de lentes estéticas, fazendo com que Richard utilize o pitoresco e o sobrenatural, elementos típicos da literatura gótica, para interpretar o mundo ao seu redor e se tornar cúmplice de atos bárbaros em prol da busca por um pertencimento dentro da classe dominante.

Após Francis e Camilla resgatarem Richard de uma festa da faculdade que ele descreve como dantesca, os colegas o levam para a casa de campo. A primeira visão da casa é permeada pela imagética gótica:

“(...) as I was climbing out of the car, the moon came out from behind a cloud and I saw the house. It was tremendous. I saw, in sharp, ink-black silhouette against the sky, turrets and pikes, a widow's walk. “Geez,” I said” (TARTT, 2004, p. 77).⁸⁴

Além do cenário noturno e da lua surgindo justamente no exato momento em que o narrador vê a casa, ele se assombra com a sua grandiosidade e nota os detalhes de sua arquitetura. É importante apontar que a tradução utilizada aqui, opta por “torres pontudas”, todavia, a edição em inglês utilizada nesta análise mostra uma descrição um pouco mais longa: de maneira precisa e com um linguajar técnico, Richard aponta que a casa possui torres denominadas “*turrets*” – um tipo de torre decorativa que não começa no solo, mas parte de outra torre, comumente vista em castelos. Além disso, o narrador aponta que a casa tinha uma cúpula no telhado (no original, “*widow's walk*”), um adorno comum na Nova Inglaterra, durante o século XIX, feita para as esposas de marinheiros.

A casa de campo de Francis se localizava em um local montanhoso e rodeado por florestas, local no qual o grupo iria realizar o ritual dionisíaco. Portanto, é visível que Tarrt segue uma longa tradição de autores góticos que trabalham com cenários pitorescos. Perante a admiração de Richard diante desse cenário, Francis afirma que não dá para ter uma boa ideia da casa à noite. Ou seja, ela é ainda mais grandiosa durante o dia. Richard pergunta se a casa é

⁸⁴ “(...) ao sair do carro, a lua escapou de trás das nuvens e vi a casa. Era tremenda. Vi a silhueta negra como nanquim, contra o céu, com suas torres pontudas (...) “Minha nossa”, falei” (TARTT, 2014, p. 81)

de Francis e ele responde que é da tia, mas que a família costuma utilizar durante o verão. Durante o restante do ano, há a presença de apenas um caseiro.

Aqui é importante ressaltar que as casas de campo, um dos maiores símbolos nacionais ingleses, eram construídos justamente para impressionar os visitantes e tinham um papel de legitimar a posição social e o poder de uma família aristocrática (TERENTOWICZ-FOTYGA, 2015). Durante o romance, Richard descobre que há apenas duas pessoas verdadeiramente ricas no grupo de grego antigo: Henry e Francis. Contudo, Henry simboliza os novos ricos e Francis é o único representante de uma classe privilegiada realmente tradicional: sua família é do Leste, remetendo aos primeiros colonizadores europeus a chegarem no país, e sua voz era “(...) cool and Bostonian, almost British” (TARTT, 2004, p. 33)⁸⁵. Sua criação foi feita através do que o narrador chama de “estilo magnânimo”: “(...) English nannies and private schools, summers in Switzerland, winters in France” (TARTT, 2004, p. 8).⁸⁶ Nesse caso, Francis representa o Velho Mundo europeu e é relevante apontar que seu nome é semelhante ao do país francês, como se, por meio dessa escolha, a autora indicasse mais uma vez a aproximação do personagem com a Europa.

Também é relevante apontar que a casa de campo é um dos maiores e mais tradicionais símbolos ingleses. Historicamente, ela é comumente descrita como uma grande residência privada, cuja função original era ser um domicílio familiar para várias gerações. Com 20 quartos ou mais, ela tinha móveis e obras de arte herdadas pela família e contribuiu com a manutenção da igreja local, da vila e do trabalho no campo. Ao seu redor, havia cenários naturais, como jardins e parques, ressaltando a grandiosidade da propriedade, que podia chegar a mil hectares ou mais (LITTLEJOHN *apud* TERENTOWICZ-FOTYGA, 2015).

Ao observar o local, durante a manhã, Richard aponta que havia acres e acres de grama coberta por teias de aranha. Aqui, o narrador não enfatiza apenas a grande quantidade de terras, mas também aponta para a sua antiguidade ao citar as teias de aranha. Esse tipo de simbolismo não é utilizado apenas nesse trecho, mas se repete com frequência. Ao descrever a biblioteca

⁸⁵ “(...) segura, com sotaque de Boston, quase britânico” (TARTT, 2004, p. 39).

⁸⁶ “(...) babás inglesas e escolas particulares, verões na Suíça, invernos na França” (TARTT, 2014, p. 16).

da casa de campo, ele afirma, novamente que havia teias de aranha nas paredes.

Se o leitor retornar à cena em que Richard chega à casa de campo pela primeira vez, a sua primeira impressão do interior do domicílio também aponta para a antiguidade e até mesmo uma espécie de decadência, comumente vista em espaços góticos: ao descrever o cheiro do local, ele utiliza o adjetivo “*musty*”, ou seja, remetendo a um odor de mofo. Para ele, esse cheiro é doce e já mostra a disposição de Richard para romantizar a antiguidade, assim como os colegas. Além disso, o local era tão escuro que parecia ser iluminado a gás. O teto, descrito como muito alto, proporciona a visão das sombras distorcidas de quem se encontrava ali. Richard também aponta que havia fotografias e retratos antigos com molduras douradas cobrindo o salão, incluindo o da bisavó de Francis, acompanhada de seu irmão que morreu no navio *Titanic*. Dessa forma, a casa de campo se torna um local de memórias e enfatiza a longa linhagem de Francis. Assim, não é uma surpresa que ela seja um espaço gótico, uma vez que esse tipo de cenário costuma ter um caráter temporal e transportar tanto leitores quanto personagens para o passado (VALE; MOURA, 2020). Isso justifica o fato de os personagens gostarem tanto da casa de campo, uma vez que eles ansiavam levar uma vida como a da Antiguidade.

Tartt também utiliza o retorno ao passado na forma literária, utilizando descrições longas e com extrema precisão de detalhes, dignas de um romance realista oitocentista, como os de Charles Dickens ou Honoré de Balzac:

(...) we went down the hall and through several rooms – a lemon-yellow sitting room with gilt mirrors and chandeliers, a dining room dark with mahogany, rooms I wanted to linger in but got only a glimpse of. The piano music got closer; it was Chopin, one of the preludes, maybe. Walking into the library, I took in my breath sharply and stopped: glass-fronted bookcases and Gothic panels, stretching fifteen feet to a frescoed and plaster-medallioned ceiling. In the back of the room was a marble fireplace, big as a sepulcher, and a globed gasolier – dripping with prisms and strings of crystal beading – sparkled in the dim. There was a piano, too, and Charles was playing, a glass of whiskey on the seat beside him. He was a little drunk; the Chopin was slurred and fluid, the notes melting sleepily into one another” (TARTT, 2004, p. 77-78).⁸⁷

⁸⁷ “Caminhamos pelo corredor, passando por diversos cômodos – uma sala em amarelo-limão, com espelhos dourados e candelabros, uma sala de jantar em mogno, que adoraria percorrer mas só pude ver de relance. A música do piano tornou-se mais audível; era Chopin, um dos prelúdios possivelmente. Ao entrar na biblioteca, perdi o fôlego: estantes envidraçadas

Muitos elementos da descrição remetem a um cômodo vitoriano: os afrescos, os medalhões de gesso, a lareira de mármore e o lustre esférico, de acordo com o original, era um “*gasolier*” – um acessório para lampiões a gás comum no século XIX. Ou seja, a casa realmente era iluminada a gás, como Richard percebera ao adentrar o local, em detrimento de formas mais modernas de iluminação, como a eletricidade. Os cômodos da casa parecem seguir as dicas dadas por Edgar Allan Poe no ensaio *The Philosophy of Furniture* (1840), no qual ele descreve o cômodo perfeito: Tartt também constrói um cômodo escuro, com móveis de madeira, molduras feitas através do processo de douração e há um piano no local. Para adicionar um tom decadente e macabro a esse cenário, Tartt acrescenta que as cortinas de veludo estavam roídas por traças e a lareira parecia um sepulcro.

Além de Richard chegar à casa embriagado, já que estava em uma festa, o cenário aumenta sua sensação de distorção da realidade: ao observar Charles tocar, ele se sente atordoado e afirma que os tetos altos emitem um eco fantasmagórico. Aqui, a casa se alinha à tradição gótica novamente, utilizando dessa vez a comparação com os fantasmas. Richard ainda afirma que tal eco fantasmagórico dava à cena uma qualidade de memória:

The ceilings had set off a ghostly echo, giving all that desperate hilarity the quality of a memory even as I sat listening to it, memories of things I'd never known. Charleston on the wings of airborne biplanes. Parties on sinking ships, the icy water bubbling around the waists of the orchestra as they sawed out a last brave chorus of “Auld Lang Syne.” Actually, it wasn't “Auld Lang Syne” they'd sung, the night the Titanic went down, but hymns. Lots of hymns, and the Catholic priest saying Hail Marys, and the first-class salon which had really looked a lot like this: dark wood, potted palms, rose silk lampshades with their swaying fringe. I really had had a bit much to drink. I was sitting sideways in my chair, holding tight to the arms (Holy Mary, Mother of God), and even the floors were listing, like the decks of a foundering ship; like we might

emolduradas em estilo gótico, subindo por quatro metros e meio até o forro com afrescos e arremates em gesso. Nos fundos da sala havia uma lareira, grande como um sepulcro, e um lustre esférico – do qual pendiam prismas e contas de cristal – brilhava no alto. Havia também um piano de cauda, e Charles tocava, o copo de uísque a seu lado, na banquetta. Estava um tanto embriagado; a música de Chopin fluía obscura, as notas se dissolviam sonolentas em sucessão. A brisa agitava as pesadas cortinas de veludo roídas pelas traças e fazia seu cabelo esvoaçar” (TARTT, 2014, p. 81-82).

all slide to the other end with a hysterical wheeee! piano and all (TARTT, 2004, p. 79).⁸⁸

Assim, a biblioteca da casa se torna o salão da primeira classe de um navio naufragado, especificamente o *Titanic*, no qual o parente de Francis morreu. Eles se tornam possíveis futuros espectros ao serem os indivíduos presentes dentro do cômodo que se assemelha ao convés do navio, já mostrando que Richard parecia sentir que aquela visita à casa de campo estava também destinada a ter um fim trágico, com violência e morte. Além disso, essa não será a primeira vez que Richard irá comparar a si mesmo e seus colegas a espectros dentro da casa de campo. A sala de jantar era descrita como uma caverna escura, com teto abobadado e fogo crepitando na lareira que fazia seus rostos ficarem luminosos de uma forma pálida e fantasmagórica. Aqui, o próprio espaço gótico os transforma em fantasmas, de acordo com a perspectiva do narrador.

4.6 ARTÍFICIOS DA LITERATURA GÓTICA

A perspectiva gótica de Richard é acentuada devido ao local em que ele se encontra. Além da arquitetura e da decoração, a biblioteca da casa de campo é repleta de livros do século XIX, com ênfase em três autores importantes para a tradição da literatura gótica: Walter Scott, Marie Corelli e Lord Byron. Camilla avisa Richard que ele precisa ver a quantidade de livros que há na biblioteca, principalmente a primeira edição de *Ivanhoe* (1819), do romancista escocês Walter Scott. A obra indica tradição e um retorno ao passado em dois sentidos: além de ser uma primeira edição, o que indica que a família de Francis tem capital cultural e dinheiro o suficiente para ter um item de colecionador, o

⁸⁸ “O forro alto produzia um eco spectral, conferindo àquela hilaridade desesperada um ar de memória desde o momento em que eu estava ali ouvindo, memória de coisas que jamais soubera. Charlestons nas asas de biplanos em pleno vôo. Festas a bordo de navios que naufragavam, a água gelada chegando à cintura da orquestra, que atacava bravamente o trecho final de “Auld lang syne”. Na verdade, eles não cantaram “Auld lang syne” na noite em que o *Titanic* afundou, e sim hinos religiosos. Muitos hinos, e o padre rezou várias ave-marias, e o salão de baile da primeira classe em muito se assemelhava àquele ali: madeira escura, palmeiras em vasos, luminárias rosadas com franjas esvoaçantes. Havia bebido demais mesmo. Sentado de lado na poltrona, segurando os braços com força (Santa Maria, mãe de Deus), até o assoalho adernava, como o convés de um navio que naufragava; como se fôssemos todos escorregar para um canto, inclusive o piano, com um grito histérico, aaaa” (TARTT, 2014, p. 83).

romance histórico é considerado um subgênero da tradição gótica, em que autores utilizavam as convenções góticas em histórias baseadas em eventos reais do passado.

Nessa obra de Scott, fatos históricos foram ampliados com o auxílio da estética pitoresca, utilizando as temáticas medievais e da caça às bruxas. *Ivanhoe* foi a obra mais popular de Scott e é considerada uma história sobre coragem e devoção, valores típicos da cavalaria medieval (SNODGRASS, 2005). No contexto das batalhas entre os anglo-saxões e os normandos, o protagonista, Ivanhoe, é fiel ao rei normando Ricardo I. Francis diz que a primeira edição de *Ivanhoe* foi vendida e, com desdém, afirma que só há uma ou duas coisas interessantes na biblioteca. Para o personagem, que acredita na superioridade do mundo greco-romano, o gótico não tem valor.

Fora do seu campo de interesse, ele posiciona a obra de Marie Corelli, presente nas estantes. Corelli foi uma autora inglesa de literatura gótica que faz parte do grupo de escritores mais lidos de seu país. Dentre suas obras mais conhecidas, é possível citar *A Romance of Two Worlds* (1886) e *The Sorrows of Satan* (1895). Apesar de ser um sucesso em vendas, na década de 1890, seu talento era insultado pelos jornais. As críticas negativas apenas aumentavam as vendas e faziam com que a crítica especializada dissesse que o seu público leitor tinha mau gosto. A literatura gótica sempre foi considerada de mau gosto pela elite, especialmente devido ao fato de que ela sempre foi lida pela classe média e pela classe trabalhadora. Os guardiões da chamada alta cultura, assim como os personagens de Tartt, desprezavam essa forma artística. Todavia, Corelli também foi lida pela aristocracia: a Rainha Vitória colecionava as suas obras, assim como o Rei Eduardo VII e sua esposa, a Rainha Alexandra.

Ela trabalhava com temáticas que não era bem-vistos pela rígida e cristã sociedade vitoriana, uma vez que sua obra foi pautada no oculto, no místico e em figuras demoníacas, como Satã. Seus romances eram considerados excêntricos mesmo em uma sociedade que valorizava o espectral, o que pode ser observado nas populares sessões espíritas que ocorriam (SALMONSON, 1998). A autora popularizou ainda mais as histórias de fantasmas, os cenários exóticos e a temática ocultista, trabalhando com temas como o glamour, o segredo e a vingança, em um estilo interpretado como barroco (SNODGRASS,

2005). Ela foi comparada a outro escritor de literatura gótica oitocentista, Edgar Allan Poe, mesma comparação feita com Tartt (SALMONSON, 1998).

Por fim, Richard afirma que há também uma edição de *Marino Faliero* (1821), do poeta inglês Lord Byron. Segundo o narrador, a edição é encadernada em couro preto, com a data 1821 estampada na lombada. Ou seja, era uma primeira edição e, mais uma vez, a autora enfatiza o capital cultural e econômico da família de Francis. Ademais, a presença de tal obra na estante da casa faz com que a influência gótica fique cada vez mais evidente: Lord Byron é um dos maiores expoentes da literatura gótica oitocentista. *Marino Faliero* é uma tragédia em cinco atos escrita em versos brancos, situada em 1355 e baseada em Marino Faliero, Doge de Veneza. Ela mostra uma versão ficcional de Faliero, que busca vingança pelo insulto sofrido por sua esposa e se sente descontente com uma punição dada pela Constituição de Veneza.

No prefácio de *Marino Faliero*, Byron afirma que estava na moda subestimar Horace Walpole, autor do primeiro romance gótico, *O castelo de Otranto*, romance que ele cita no texto. Esse foi o único caso em que Byron citou a obra (COCHRAN, 2009) e é justamente essa a obra byroniana escolhida por Tartt para estar presente na biblioteca da casa de campo. Nela, Byron afirma que Walpole foi o pai do primeiro romance e da última tragédia escrita na língua anglófona e que ele certamente é digno de um lugar mais alto do que qualquer escritor vivo, seja quem for (BYRON, [s.d.]). Também é importante ressaltar que Byron trabalhou com a casa de campo como um *locus* gótico: no poema *Don Juan* (1819), a abadia Norman é descrita com um viés nostálgico, evidenciando uma visão cínica e cômica do presente (NEWBOULD, 2018).

Tais autores e suas obras, reunidos, mostram o que irá ocorrer na casa de campo: um retorno ao passado, rituais místicos e uma tragédia. Essas ocorrências são narradas através da maquinaria gótica. Além da arquitetura gótica, descrita como monstruosa, que já transporta o leitor e os personagens ao passado, a ambientação também colabora para a criação desse efeito. A literatura gótica é conhecida por trabalhar com eventos naturais extremos, como tempestades, o inverno e as nevascas, especialmente durante à noite (VALE; MOURA, 2020). Tartt utiliza tais convenções ao posicionar os rituais dionisíacos durante o período noturno; ao nomear o herói gótico que planeja os assassinatos

de Henry Winter⁸⁹ e há uma cena em que os membros do grupo veem a primeira nevada do ano na casa de campo.

Tartt trabalha com convenções do Gótico Americano, que vê a floresta como o cenário ideal para esse tipo de ficção, uma vez ela surgiu em um período em que os colonizadores acreditavam que eles eram civilizados e que os indígenas eram bárbaros que moravam na floresta por ser um local no qual o indivíduo se entrega à selvageria (HUGHES, 2013).

Os personagens passam os dias com uma visão distorcida da realidade, algo muito presente nos romances góticos. No romance de Tartt, o ócio e a sonolência características da casa de campo colaboram para a obtenção dessa visão distorcida, que é encontrada por meio de substâncias ilícitas utilizadas no ritual dionisíaco e do álcool presente em todos os períodos do dia:

Now that I think about it, it seems while we were out there we drank almost constantly – never Much at once, but the thin trickle of Spirits which began with the Bloody Mary sat breakfast would last until bedtime, and that, more than anything else, was probably responsible for our torpor (TARTT, 2004, p. 89).⁹⁰

O abuso de álcool é um tema recorrente na literatura gótica. Os vilões góticos geralmente são transgressivos e se envolvem com drogas, álcool e criminalidade, abandonando o autocontrole (SNDOGRASS, 2005). Essa falta de controle é visível nas descrições dos rituais dionisíacos, que utilizam o álcool e as substâncias ilícitas justamente para que essa perda de controle leve ao êxtase religioso e à perda da razão. No caso do romance, essa sensação culminará no assassinato do agricultor.

Além do torpor causado pelo álcool, Richard passa os dias na casa de campo envolto por uma atmosfera onírica. Além de sonhar acordado com Camilla, como fora citado anteriormente, o estado de sonolência e de sonho faz com que ele não perceba com tanta nitidez as pistas que indicam que o grupo

⁸⁹ “*Winter*”, em português, significa “inverno”.

⁹⁰ Hoje, ao pensar no assunto, vejo que lá bebíamos constantemente – não demais, de uma vez, mas o fluxo de destilados que começava com Bloody Marys no café da manhã se estendia até a hora de dormir, e isso, mais do que qualquer outra razão, explicava o nosso torpor (TARTT, 2014, p. 92).

está fazendo algo de errado: “Sometimes I woke nights out there, half-dreaming, but vaguely conscious of something; muffled voice, movement, the greyhound whining softly and pawing at my bedroom door...” (TARTT, 2004, p. 92).⁹¹

Assim como Dionísio é o deus das ilusões, Richard estava iludido com a imagem que tinha da casa de campo e de seus colegas, já que estava deslumbrado com uma vida estética e privilegiada que ele nunca vivenciara. Ele afirma que

It is easy to see thing in retrospect. But I was ignorant then of everything but my own happiness, and I don't know what else to say except that life itself seemed very magical in those days: a web of symbol, coincidence, premonition, omen (TARTT, 2004, p. 93).⁹²

Além do caráter fantasmagórico, a casa ganha uma atmosfera mágica através da percepção de Richard, com referências a premonições e presságios, elementos típicos da tragédia grega e da literatura gótica. Essa ligação entre a casa de campo e os presságios conversa diretamente com as tentativas de rituais dionisíacos que ocorrem nas florestas ao redor do edifício, uma vez que os presságios são herança do paganismo (SNODGRASS, 2005).

Aqui, os objetos contidos na espacialidade gótica da casa de campo funcionam como um indicativo do que irá ocorrer na narrativa: a presença de romances de Marie Corelli funciona como uma pista para os planos do ritual dionisíaco. O paganismo na literatura gótica era comum e se refere às religiões pré-cristãs que cultuavam antigas divindades, cujos ritos eram compostos por violência, sexo e morte. Assim, tais religiões entram em embate com a sociedade cristã, inerentemente controlada e reprimida (HUGHES, 2018).

Assim como Corelli mostrava rituais pagãos em suas obras, Tartt também utiliza essa temática no local com mais conotações góticas de seu romance, a casa de campo, na qual ocorrem os rituais em prol do deus grego Dionísio. Os

⁹¹ “Por vezes eu acordava à noite, quando estava lá, em meio ao devaneio, embora vagamente consciente de algo estranho; vozes abafadas, movimento, ganidos baixos do galgo que arranhava a porta (...)” (TARTT, 2014, p. 95).

⁹² “É fácil entender tudo, em retrospecto. Mas ignorava tudo na época, exceto minha própria felicidade, e não sei o que dizer, pois a vida parecia encantada naqueles dias: uma teia de símbolos, premonições e agouros” (TARTT, 2014, p. 96).

alunos decidem realizar tais rituais após o professor Julian afirmar que os gregos eram racionais, mas que precisavam perder a razão em determinados momentos, a fim de encontrar uma libertação decorrente do êxtase religioso do ritual dionisíaco. Os personagens conhecem a tragédia grega *As bacantes* (405 a.C.), do poeta trágico grego Eurípides, na qual um ritual dionísico termina em atos bárbaros:

I thought of the Bacchae, a play whose violence and savagery made me uneasy, as did the sadism of its bloodthirsty god. Compared to the other tragedies, which were dominated by recognizable principles of justice no matter how harsh, it was a triumph of barbarism over reason: dark, chaotic, inexplicable (TARTT, 2004, p. 40).⁹³

Mesmo no ritual, eles perpetram a desigualdade social vista na discriminação da arte gótica: Francis afirmou que se sentia mal com o assassinato do agricultor, mas indica que não foi tão grave, uma vez que ele não era nenhum Voltaire, figura importante para o Iluminismo. Tartt denuncia o elitismo e o preconceito cultural dos personagens ao aderir, na forma do romance, às estratégias literárias que eles criticam. Nos rituais, ocorre o incesto entre os gêmeos Charles e Camilla, um tema muito recorrente na literatura gótica, como indica o conto “A queda da casa de Usher”, de Poe. A violência e o sangue, elementos góticos, estão presentes no local: é na casa que eles começam a dar vazão a atos violentos. Na casa, eles encontram uma Beretta, revólver que será utilizado mais tarde no suicídio de Henry e com o qual ele mata, sem querer, um pato ao praticar tiro ao alvo. Também é na casa que Camilla pisa em um pedaço de vidro, desembocando em uma cena sanguinolenta.

De teor igualmente sanguinoso e gótico é o resultado dos rituais praticados nos arredores da casa de campo, cuja aparência dos personagens foi descrita da seguinte forma por Francis: “– all white robes and bloody like

⁹³ “Pensei nas Bacantes, uma peça teatral cuja violência e selvageria me incomodam, tanto quanto o sadismo e sanguinolência do deus em questão. Comparada a outras tragédias, dominadas por princípios reconhecidos de justiça, por mais medonhas que sejam, representa o triunfo da barbárie sobre a razão: sombria, caótica, inexplicável” (Tartt, 2014, p. 45-47).

something from Edgar Allan Poe,” Francis said gloomily” (TARTT, 2004, p. 179).⁹⁴ É interessante notar que Francis reflete sobre os acontecimentos fazendo uma comparação com a imagética literária de um autor, assim como Richard frequentemente associa o que ocorre a obras e a personagens fictícios. A visão distorcida da realidade, que faz com que o narrador não enxergue com nitidez o quão cruéis são os seus colegas, também é amparada pela forma como ele os pinta.

4.6.1 A perspectiva ilusória e o herói byroniano

Na festa na qual Francis e Camilla buscam Richard, horas antes do personagem ver a casa de campo pela primeira vez, o narrador rejeita a arte pós-moderna ao falar com asco sobre Seth Gartrell, um personagem cujos boatos afirmam que ele utiliza técnicas de pintura semelhantes às do pintor estadunidense Jackson Pollock. Para Richard, ele é uma fraude e o narrador não consegue acreditar nas afirmações de que Gartrell é um gênio e um pintor sensacional. Para ele, a arte precisa ser pitoresca, assim como era no século XVIII. Por isso, ele se encanta com a casa de campo. Ao descrevê-la, o narrador utiliza a linguagem pictórica, abraçando a tradição setecentista:

A sudden wind rustled through the birches; a gust of yellow leaves came storming down. I took a sip of my drink. If I had grown up in that house I couldn't have loved it more, couldn't have been more familiar with the creak of the swing, or the pattern of the clematis vines on the trellis, or the velvety swell of land as it faded to gray on the horizon, and the strip of highway visible -just barely – in the hills, beyond the trees. The very colors of the place had seeped into my blood: just as Hampden, in subsequent years, would always present itself immediately to my imagination in a confused whirl of white and green and red, so the country house first appeared as a glorious blur of watercolors, of ivory and lapis blue, chestnut and burnt orange and gold, separating only gradually into the boundaries of remembered objects: the house, the sky, the maple trees. But even that day, there on the porch, with Charles beside me and the smell of wood smoke in the air, it had the quality of a memory; there it was, before my eyes, and yet too beautiful to believe (TARTT, 2004, p. 102-103).⁹⁵

⁹⁴ “...de túnica branca, cheios de sangue como personagens de Edgar Allan Poe”, Francis disse desanimado.” (Tartt, 2004, p. 174).

⁹⁵ “Um vento súbito agitou as bétulas; uma revoada de folhas amarelas soltou-se das árvores. Tomei um gole da minha bebida. Se tivesse crescido naquela casa, não gostaria tanto dela, não teria me familiarizado tanto com o rangido das portas de vaivém, com o padrão das clematites

A casa de campo tem um efeito marcante em Richard: ele afirma que antes deste primeiro fim de semana passado na casa, suas lembranças eram distantes e embaçadas. A partir do momento em que ele passa a frequentar o lugar, suas memórias ganham um foco nítido e delicioso. Ou seja, sua percepção muda e fica ainda mais esteticamente acentuada. Todavia, ele não percebe que uma aura de ficcionalidade está envolta na estética. Richard confessa que foi na casa de campo que ele realmente conheceu os seus colegas, uma vez que, na faculdade, eles eram apenas manequins sem vida. Ele aponta que levaria meses para que essas figuras perdessem o brilho e o mistério da novidade e que ele pudesse enxergá-los com objetividade.

Aqui, começa a ficar evidente a forma ilusória como Richard sempre enxergou os colegas, idealizando-os. O narrador ainda afirma que a realidade era melhor do que a versão idealizada que ele havia construído dos colegas. Contudo, o que ele enxerga na casa de campo não é uma visão realista, mas romântica. Ele mesmo afirma que a luminosidade da sala de jantar fazia com que os colegas se parecessem com seres sobrenaturais, adicionando um tom espectral à cena. Ele ainda adiciona mais um tom sobrenatural à casa ao afirmar que não ficaria surpreso se naquele momento a longa mesa de mogno do banquete simplesmente desaparecesse no ar como um caixão mágico em um conto de fadas.

Essa visão faz com que o narrador tenha uma visão distorcida de Henry, o responsável por planejar os assassinatos. Ali, Richard vê com fascínio o que, na realidade, é preconceito. É na casa de campo em que Henry tenta traduzir *Paraíso perdido* (1667), de John Milton, para o latim. Aqui, há uma tentativa de trazer um clássico da literatura anglófona para a tradição da Antiguidade greco-romana. Henry afirma que Milton é o maior poeta inglês, superior a William Shakespeare. Relevante apontar aqui que Shakespeare foi um autor bastante

na treliça, ou com as ondas aveludadas do terreno, que se perdiam cinzentas no horizonte, onde se avistava – de leve – a estrada, no alto do morro, atrás das árvores. As próprias cores do local pareciam ter se infiltrado em meu sangue: assim como Hampden, nos anos subseqüentes, sempre me apresentaria como um redemoinho confuso de branco e verde e vermelho em minha imaginação, a casa de campo surgia de repente numa gloriosa mistura de cores suaves de aquarela, marfim e lápis-lazúli, castanho e laranja-queimado e ouro. Apenas aos poucos os elementos tomavam forma: a casa, o céu, os pés de bordo. Mesmo naquele dia, ali na varanda, tendo Charles a meu lado e o cheiro de madeira queimada no ar, ela já se parecia com uma recordação; estendia-se perante meus olhos e, no entanto, era linda demais para ser verdadeira” (TARTT, 2014, p. 105).

popular não apenas na aristocracia, mas em outras classes sociais também, inclusive nas camadas mais baixas. Henry acredita que o fato de Milton ter escrito em inglês foi uma escolha lamentável, uma vez que, segundo ele, Milton levou o inglês aos seus limites e que nenhuma língua sem declinações poderia apoiar a ordem estrutural que o autor tentou impor. Richard fica completamente fascinado ao ver como o colega domina o assunto e afirma:

(...) for the first time, I had a glimmer of something I had not previously understood: why the others were all so fond of him (...); the young scholar is much more a pedant than his older counterpart. And I, being young myself, took these pronouncements of Henry's very seriously. I doubt if Milton himself could have impressed me more. (Tartt, 2004, p. 84).⁹⁶

Na casa de campo, Richard se deixa levar pelo pedantismo e vê Henry como alguém culto e, por isso, passa a entender o motivo pelo qual os colegas gostam dele, apesar de sua arrogância. Sob lentes estéticas, Richard compara Henry ao Satã de *Paraíso perdido*. No lago próximo à casa, Richard vê Henry e Francis conversando ao longe e compara Henry com Satã, com as mãos cruzadas atrás das costas, como se estivesse ouvindo pacientemente os discursos de algum profeta do deserto. Satã é um anjo caído, considerado o arqui-inimigo de Cristo. Ele é escassamente descrito na literatura judaico-cristã, aparecendo em momentos específicos, como na cena em que tenta Jesus no deserto no Evangelho de São Marcos e quando levou Judas a trair Jesus no Evangelho de São Lucas. A sua imagem popular como um ser barbudo e com chifres vem da figura de Pã e sua associação com a nobreza e a semelhança com o herói gótico não vêm da Bíblia, mas são criadas na obra *Paraíso Perdido* (HUGHES, 2018). Na obra, Lúcifer se rebelou contra a tirania de Deus e, por isso, é expulso do paraíso, sendo obrigado a viver no inferno. Satã é mostrado por Milton como uma figura sublime e rebelde, que luta contra a injustiça, a

⁹⁶ (...) pela primeira vez, tive uma pequena demonstração dos motivos que levavam a turma a gostar tanto dele. (...) o jovem estudioso é mais pedante do que seu equivalente idoso. E eu, sendo jovem, levei muito a sério as declarações de Henry. Duvido que o próprio Milton fosse capaz de me impressionar mais" (TARTT, 2014, p. 87).

autoridade e a tirania. Dessa forma, ele se tornou uma figura de fascínio para os românticos (THORSLEV, 1965).

Sua influência é notável na literatura gótica, uma vez que *Paraíso perdido* foi inspiração para dois famosos autores ingleses do gênero: a obra influenciou na criação d'*O monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, e Ann Radcliffe usou o Satã de Milton como modelo na construção do vilão Schedoni do romance *The Italian* (1796), personagem que antecipou a figura do herói byroniano. Esse tipo de personagem foi criado a partir da figura do Satã de Milton, como mostra o personagem que dá título ao poema *Manfredo* (1817), de Byron. Ao comparar Henry ao Satã, é possível afirmar que ele o posiciona como o Satã miltoniano e como um típico herói byroniano. Esse tipo de personagem é mal-humorado e voluntarioso e tem a capacidade de repelir e fascinar, da mesma forma que o Satã de Milton fez. Ele é belo, misterioso, carismático e melancólico. Apesar de seus defeitos, ele encanta o leitor, já que vive atormentado por um crime ou uma transgressão que não foi expiada (SNDOGRASS, 2005). Muitas vezes, ele tem alguma singularidade na aparência física que faz uma referência ao seu passado triste e misterioso (HUGHES, 2018). No caso de Henry, ele sofreu um acidente de carro ainda criança, que o isola do resto da sociedade. Assim, ele carrega uma cicatriz acima do olho e manca um pouco ao andar.

Henry, assim como um típico vilão gótico, também é misterioso, moreno e mantém uma atitude fria e austera (THORSLEV, 1965). Esse isolamento é fator importante para a criação desse personagem: o herói byroniano está alienado da sociedade. Ele é uma pessoa excluída da sociedade, cujo comportamento desvia das normas sociais e muitas vezes é antissocial (HUGHES, 2018). Assim como Henry é isolado da sociedade após o acidente de carro, recorrendo aos livros como companhia, mais tarde, ele se recusa a se unir ao resto da sociedade, que ele considera bárbara. Henry despreza a modernidade e, por isso, se aliena cada vez mais. É importante ressaltar que esse tipo de personagem fica cada vez mais alienado conforme progride a sua busca por uma verdade divina ou por uma ligação a uma divindade (SNODGRASS, 2005). Isso tem ressonâncias com a busca de Henry de realizar os rituais dionisíacos para encontrar Dionísio.

Essa alienação turva o olhar dos personagens e faz com que eles falhem em sua grande missão: usar a razão de modo semelhante ao preconizado pelos

gregos. Eles acabam por viver conforme os parâmetros de uma estética gótica e se entregam ao que tanto criticam, a selvageria. Tarrt usa justamente as convenções da literatura gótica para criticar esse pensamento dicotômico entre o que é supostamente civilizado e o que é bárbaro, mostrando que o conhecimento intelectual ou estético não garante moralidade. É por causa dessa perspectiva estética e romântica que Richard enxerga tudo de forma distorcida. É por ansiar pela estética tradicional e nobre da universidade que ele vai se entregar às manipulações de Henry. É por causa da estética que ele vai ser cúmplice de um assassinato e proteger jovens da classe dominante, mesmo sem nunca adentrar o grupo deles e ser totalmente acolhido. Sua perspectiva não permite que ele perceba que essa “alta cultura” e os seus praticantes são violentos – o que pode ser visto na desigualdade social marcada pela indiferença pela morte do agricultor. Assim, o romance mostra como a estética sem pensamento crítico pode ser uma perigosa ilusão.

5. CONCLUSÕES

Inicialmente, o projeto de Tartt não era conhecido como *A história secreta*, mas como *Deus das ilusões* (em inglês, “*God of illusions*”) (FEIN, 1992). Em uma das epígrafes do romance, Tartt utiliza um trecho de E. R. Dodds sobre Dionísio ser o Mestre das Ilusões, presente em sua obra *Os gregos e o irracional* (1951): “Dioniso podia retirar tal peso por ser afinal de contas o mestre das ilusões mágicas, capaz de fazer a vinha nascer da prancha de uma embarcação, e de fazer seus devotos enxergarem o mundo como ele não é.” (DODDS, 2002, p. 83). De fato, Dionísio está realmente envolto por uma constante névoa de ilusões: os festivais dionisíacos eram os locais nos quais as tragédias gregas eram encenadas, com o auxílio de atores mascarados, cujo objetivo era fazer com que os espectadores atingissem um estado catártico diante da representação artística, que, por si só, é uma forma de ilusão. O espectador pode acreditar, mas o que se passa no palco ainda é uma representação.

Em relação à sua própria aparência, Dionísio também não tinha uma figura determinada. Ele era um ser ambíguo, já que, arrancado de forma prematura do ventre de sua mãe humana, Zeus termina a gestação do filho em sua coxa. Assim, Dionísio tem, ao mesmo tempo, uma natureza divina e humana. Tal ambiguidade também é demonstrada pela sua imagem andrógina, que passa com facilidade do masculino para o feminino. Além disso, o deus do vinho, bebida que muda a percepção dos indivíduos, também tem o poder da transformação, adquirindo uma aparência que varia conforme o observador. Em *As bacantes*, Penteu pergunta a Dionísio, que se encontrava disfarçado como uma pessoa comum, qual é a aparência do deus do vinho e ele responde: “Como bem entendia. Nada eu lhe impunha” (VIEIRA, 2010, p.70).

Henry, que acredita piedosamente em Dionísio, é descrito como uma pessoa capaz de se metamorfosear, assim como o deus em questão. Em uma briga, o oponente de Henry acredita que poderá agredi-lo, mas quando ele se vira, o homem se encolhe:

It was funny, but people never seemed to notice at first glance how big Henry was. Maybe it was because of his clothes, which were like one of those lame but curiously impenetrable disguises from a comic book (why does no one ever see that “bookish” Clark Kent, without his glasses, is Superman?). (...) Or maybe it was a question of his making people see. He had the far more remarkable talent of making himself invisible in a room, in a car, a virtual ability to dematerialize at will – and perhaps this gift was only the converse of that one: the sudden concentration of his wandering molecules rendering his shadowy form solid, all at once, a metamorphosis startling to the viewer (TARTT, 2004, p.371-372).⁹⁷

Aqui, Richard afirma que Henry poderia se tornar fisicamente maior dependendo da situação, como se tivesse a capacidade de se desmaterializar e materializar da forma que melhor lhe aprouver. Ao olharem para Henry pela primeira vez, as pessoas veem os óculos e o terno e o imaginam como um indivíduo inofensivo, assim como a máscara dionisíaca gentil e alegre. Todavia, também há outra máscara: Henry transforma-se em um ser cruel, quando menos se espera, emulando a ambiguidade do próprio Dionísio.

O título original se torna cada vez mais compreensível quando se pensa que o romance gira em torno da visão ilusória que Richard tem dos colegas. Como Hargreaves (2001) aponta, todas as percepções que Richard tinha dos amigos se encontram completamente transformadas no final de seu relato. Na primeira aula, Henry parecia ser competitivo e, no final, sua competitividade se transformou em manipulação e controle. Os gêmeos pareciam atenciosos e doces, mas Charles mostra ser violento e ressentido e Camilla tem a docilidade transmutada para passividade e submissão. No fim, Tarrt trabalha para mostrar como todo o processo de ascensão social de Richard é ilusório, uma vez que os indivíduos ricos que ele admirava por sua racionalização se mostram irracionais.

A autora, assim, parece mostrar como todo o processo de encantamento feito pela classe dominante sob um sujeito da classe média também se trata de uma quimera. No primeiro capítulo, a ilusão gravita em torno da temática da

⁹⁷ “Era gozado, as pessoas não pareciam perceber logo de cara o quanto Henry era grande. Talvez por causa das roupas, que funcionavam como um disfarce imperfeito, porém impenetrável, como nas histórias em quadrinhos (por que ninguém percebe que Clark Kent, com seu ar de “intelectual”, só precisa tirar os óculos para virar Super-Homem?). Talvez seja uma questão de querer que as pessoas vejam. Possuía um talento notável para passar despercebido — numa sala, num carro, uma capacidade de se desmaterializar, quando queria — e talvez este dom fosse apenas o reverso do outro: o poder de concentrar subitamente as moléculas que conferiam solidez à sua figura etérea numa metamorfose assustadora para os espectadores” (TARTT, 1995, p. 348).

universidade. Richard acreditava que alcançaria uma ascensão social por meio da educação, especialmente emulando o comportamento cultural dos colegas. Contudo, ele logo percebe que, para os amigos, a universidade é apenas uma pausa e uma diversão juvenil, na qual o ócio e o lazer são os principais atrativos. Para ele, o âmbito acadêmico tem como principal função a profissionalização, devido às suas necessidades financeiras. Se a erudição dos colegas lhe chamava a atenção, logo se torna claro que eles não apreciavam a universidade com o mesmo afincamento que ele, uma vez que ele foi o único a finalizar a graduação.

Em relação à necessidade do trabalho, o grupo se mostrou indiferente perante o assassinato de um agricultor, mostrando desprezo pela classe trabalhadora. Para eles, o ideal era o intelectual que não trabalhava, mas apenas exercia sua racionalização. Richard, que já havia mostrado seu desagrado em relação ao trabalho no posto de gasolina, também rejeita uma carreira como colarinho-azul. A universidade, assim, lhe permitiria ter uma função que exigisse trabalho intelectual, conhecido como colarinho-branco. Nesse cenário, mais uma vez, Richard não percebe como tal mudança também é ilusória, uma vez que, apesar de exercer um trabalho considerado mais sofisticado, ele ainda faz parte da classe trabalhadora e, por mais que imite os gostos dos colegas, ele nunca fará parte da classe dominante.

Por meio da tradição do romance acadêmico, foi possível ver como a literatura tratava desse assunto. No século XIX, se tornaram bastante populares os romances de Oxford, no qual um protagonista da classe dominante vivenciava o cotidiano de uma das mais prestigiadas universidades do mundo. Geralmente, os protagonistas se envolviam com lazer, esportes, bebidas e dívidas. Durante a década de 1950, o romance de Oxford caíra em desuso, devido às mudanças ocorridas na Segunda Guerra Mundial. Assim, o romance acadêmico surge como um gênero ainda ambientado na universidade, mas com foco em personagens da classe média que finalmente conseguiram acesso a essa instituição, em busca de profissionalização e ascensão social, tal qual o narrador do romance de Tartt.

Dessa forma, é possível analisar Richard como um herdeiro do romance acadêmico, no qual os protagonistas buscam uma profissão de colarinho-branco e constantemente sentiam raiva diante da desigualdade social ainda latente no ambiente acadêmico. Tal marginalização do estudante pobre deu origem ao

movimento *Angry Young Men*, com a criação de romances acadêmicos marcantes, como *Lucky Jim* (1954), de Kingsley Amis.

Nenhum membro do grupo de grego antigo, fora Richard, ansiava por alguma profissão especificamente. Dessa forma, Richard é o único a conseguir um diploma e consegue a ascensão social que buscava. Todavia, tal subida tem caráter limitado. Para abordar tal assunto, nesta dissertação foi apresentada a ideia de meritocracia, a partir do viés de que tal conceito é ilusório, apesar de ter sido amplamente utilizado no discurso estadunidense do Sonho Americano. A ideologia meritocrática afirma que qualquer indivíduo pobre consegue se tornar rico, desde que se dedique bastante ao trabalho. Contudo, tal ascensão dificilmente é alcançada.

Para analisar como a desigualdade social e a ilusão da meritocracia ainda estão presentes no romance acadêmico, foi analisado como ele ainda reverbera na contemporaneidade, como mostra o advento do movimento estético e literário *Dark Academia*. Aqui, o romance ainda é ambientado na universidade, mas possui influências marcantes do *thriller* e do romance gótico, já que a instituição é vista como um local perigosamente atrativo. Como o romance de Tarrt é visto como o fundador do gênero, foi importante salientar como a obra definiu as principais características do gênero, como um protagonista de classe média que se torna estudante de uma universidade privilegiada e se torna cúmplice de crimes em busca da aceitação dos colegas ricos. O romance *Dark Academia* ainda possui o mesmo caráter de sátira social do romance acadêmico da década de 1950. Todavia, atualmente, ele tem o objetivo de criticar a romantização do ambiente universitário diante da dificuldade cada vez maior de possuir uma educação de qualidade, como mostra a crise devido às dívidas de empréstimos estudantis.

No segundo capítulo, a ilusão pode ocorrer por meio de símbolos culturais de diferenciação social. Um deles é o geográfico: para Richard, sua cidade natal, Plano, na Califórnia, é marcada pelo que ele considera feio, comum e tecnológico: cinemas drive-in, as casas do subúrbio e o asfalto. Se a cidade de Plano é marcada pelo moderno, a faculdade de Hampden, em Vermont, é marcada pelo antigo, pelo rural e pelo erudito: ela é descrita pela sua natureza e por seu caráter tradicional, com referência a violoncelos, ao silêncio, às bibliotecas empoeiradas. Se Califórnia simboliza o urbano, Vermont é uma das

primeiras colônias do país e Richard diz que ansiava a tradicionalidade da Nova Inglaterra. A partir da dicotomia antigo/novo, ela é transposta do geográfico para o artístico, mostrando que o professor Julian ensinava apenas literatura greco-romana e medieval, em detrimento da literatura estadunidense contemporânea.

Tal diferenciação conversa diretamente com a terminologia *highbrow*, *lowbrow* e *middlebrow*, na qual cada classe social tem uma cultura específica, com locais e obras de arte determinadas. Assim, *highbrow* é o indivíduo da classe dominante e que admira a arte erudita; o *lowbrow* é o indivíduo da classe trabalhadora e que aprecia a arte popular e o *middlebrow*, por sua vez, é o indivíduo da classe média que deseja ascensão social por meio da apreciação da arte *highbrow*. De fato, o romance trabalha com essa diferenciação, já que o narrador utiliza o termo *lowbrow* para descrever sua ex-namorada californiana. Essa forma de hierarquização revela um caráter preconceituoso, em prol da manutenção do poder das classes dominantes através da cultura.

Essa forma de hierarquia pode ser emulada para que algo pareça ser o que não é. Afinal, para os personagens, basta escolher o tipo de caneta correta para ser considerado um sujeito de bom gosto. Em relação à arte, não basta ser um membro da classe dominante, é necessário que o indivíduo aprecie a arte erudita. Dessa forma, essa discussão conversa diretamente com o período no qual o livro foi escrito, uma vez que, no pós-modernismo, o consumismo capitalista se infiltra nas mínimas escolhas, tornando estético qualquer tipo de objeto para que o consumidor alcance uma autoafirmação social.

Tal fenômeno também pode ser observado na moda. A década de 1980, período no qual se passa o enredo, foi marcada pelo sucesso de vendas de roupas do estilo *preppy*, ou seja, o vestuário dos alunos de escolas preparatórias e de universidades da Ivy League. Isso pode ser observado no livro *The Official Preppy Handbook*, editado por Lisa Birnbach, best-seller da década de 1980, que tinha como objetivo satirizar o estilo de vida *preppy*, mas que acabou se tornando um best-seller e incentivando o consumo de produtos que fizessem o consumidor sentir que também faz parte desse mundo. Richard constrói a ilusão de que é um jovem rico justamente por meio das roupas. Ele utiliza o estilo *preppy* a fim de conviver com o grupo de grego antigo. Richard mente que é rico; portanto, ele precisa falsificar a impressão de que é um rapaz rico e que também estudou em escolas prestigiadas. Todavia, um dos colegas, Bunny, percebe e

tenta constrangê-lo por causa disso, criticando a cor de seu blazer ou perguntando se Richard tem vergonha de mostrar a foto de sua mãe por ela usar poliéster, enquanto a sua utiliza pele de animais.

Assim como Richard enxergava os colegas de forma ilusória, ele também incentivava uma diferente percepção visual de quem ele realmente era. A temática do ponto de vista da visão, tão querida pelo culto dionisíaco, é intensificada na casa de campo, como mostra o terceiro capítulo. O local, grande símbolo da herança passada por gerações, propicia o ambiente ideal para que os jovens se entreguem às percepções alteradas causadas pela bebida e por outras substâncias, causando um efeito irreal de sonho.

Richard, enquanto narrador, deixa bastante explícito ao leitor que sua visão passada era pautada por perspectivas estéticas, comparando e interpretando eventos reais por meio da mediação de obras fictícias. Por isso, ele frequentemente adequa o seu repertório cultural em relação às ocorrências. Muito disso pode ser explicado pela importância que ele dá à sua imaginação, descrita como mórbida e histérica, que faz com que seu objetivo de vida seja encontrar o pitoresco nas situações em que vive. A partir da utilização desse conceito estético, que valoriza belas imagens dignas de serem retratadas em um quadro, ele passa a admirar o grupo de grego antigo, que também pauta suas vivências por meio de conceitos estéticos, como o belo e o sublime.

Essa busca estética, feita sem o auxílio do pensamento crítico, faz com que esses jovens sejam responsáveis por dois assassinatos. Dessa forma, essa percepção faz com que mais uma ilusão de Richard seja perdida. Para ele, o grupo representava o bastião da cultura racionalizada, colocando-os em um pedestal superior aos outros mortais. Contudo, ele logo percebe que seus amigos, apesar de eruditos, agiram de forma cruel e manipuladora. Ao ajudá-los, ele talvez esperasse ser incluído de forma definitiva no grupo, mas é apenas utilizado como um ajudante e nunca é tratado com o mesmo respeito pelo qual ele trata os colegas.

Essa mudança no comportamento é mostrada pela utilização de técnicas da literatura gótica. Tartt constrói personagens que valorizavam a literatura clássica e desprezavam qualquer objeto artístico que fosse meramente relacionado ao popular. Todavia, devido à intensa racionalização, é justamente na busca pela irracionalidade que eles se traem. Para demonstrar tal ocorrência,

a autora passa a utilizar cada vez mais, especialmente na casa de campo, referências à literatura gótica, historicamente marcada pelo sucesso no gosto popular e criticada até mesmo pelos personagens. Apesar de aparentarem uma erudição, simetria e moderação greco-romanas, eles, na realidade, são afeitos às percepções alteradas descritas pela arte gótica, que valorizava a violência e o terror. Ademais, a partir disso, Tartt utilizou artifícios clássicos da literatura gótica para mostrar a hipocrisia dos personagens, como o herói byroniano influenciado pelo Satã de Milton.

Dessa forma, assim como Dionísio faz com que Agave veja o próprio filho de outra forma, Tartt também trabalha com a maneira como, no palco social, os personagens nem sempre são o que mostram. Mais perigoso ainda, é o fato de que tais ilusões, causadas por diferenciação entre classes sociais, continuam a promover a violência da desigualdade social e a perpetuação da dominação da classe dominante. Por isso, Tartt usa o deus de caráter mais popular para evidenciar a hipocrisia das aparências e do quão ilusórias elas podem ser. Dionísio, como deus da embriaguez, transgride, desconstrói e questiona as dicotomias entre o superior-inferior e erudito-popular. Sua maior ameaça é desvelar quem os personagens são, o que ocorre quando as ilusões são perdidas.

REFERÊNCIAS

ADLER, Eric. **Classics, the Culture Wars, and Beyond**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

BAIN, George Sayers; PRICE, Robert. Who is a White-Collar Employee? In: HYMAN, Richard; PRICE, Robert. **The New Working Class? White-Collar Workers and their Organizations: A Reader**. London and Basingstoke: The MacMillan Press LTD, 1983.

BATEMAN, Kristen. Academia Lives – on TikTok. **The New York Times**, 30 jun. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/06/30/style/dark-academia-tiktok.html#:~:text=Known%20as%20Dark%20Academia%2C%20it,and%20skills%20lined%20up%20next>. Acesso em: 17 ago. 2022.

BERGER, Arthur Asa. Pop Culture and Nobrow Culture: From *Li'l Abner* to Discourse Theory and Back: A Culture Critic's Odyssey. In: SWIRSKI, Peter; VANHANEN, Tero Eljas. (Ed.). **When Highbrow Meets Lowbrow: Popular Culture and the Rise of Nobrow**. London: Palgrave Macmillan, 2017.

BIRNBACH, Lisa. **The Official Preppy Handbook**. New York: Workman Publishing, 1980.

BOLETSI, Maria; MOSER, Christian (Ed.). **Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept**. Leiden and Boston: Brill Rodopi, 2015.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London & New York: Routledge, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRITANNICA. Uses. **Britannica**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/silicon/Uses>. Acesso em: 31 ago. 2023.

BULAITIS, Zoe Hope. **Value and the Humanities: The Neoliberal University and Our Victorian Inheritance**. Palgrave Macmillan, 2020.

BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. São Paulo: EDIPRO, 2016.

BYRON, Lord. **Marino Faliero, Doge of Venice**. [s.d.]. Disponível em: http://newsteadabbeybyronsociety.org/works/downloads/marino_faliero.pdf. Acesso em: 26 mai. 2022.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições sobre Estudos Culturais**. Boitempo, 2003.

CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold; FARR, Dennis. **The Oxford Dictionary of Art**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

COCHRAN, Peter (Ed.). **The Gothic Byron**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

CORTELLA, Mario Sergio. **Qual é a tua obra?: inquietações propositivas sobre gestão, liderança e ética**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. Edição digital.

DAMASCENO, Alhen Rubens Silveira. Resenha do livro: A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista. **Signos do Consumo**, vol. 7, núm. 1, pp. 109-113, 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3502/350260807002/html/#:~:text=J%C3%A1%20a%20segunda%20fase%20entre,1980%20at%C3%A9%20os%20dias%20at%20uais>. Acesso em: 15 nov. 2023.

DICKENS, Aubrey. **"The only story I'll be able to tell": An analysis of shame and queer identity in Gothic American Campus Novels**. Undergraduate Honors Theses, 233, 2022. Disponível em: https://scholarsarchive.byu.edu/studentpub_uht/233. Acesso em: 25 out. 2022.

DOUGILL, John. **Oxford in English Literature: The Making, and Undoing, of 'The English Athens'**. The University of Michigan Press, 1998.

DOYLE, Arthur Conan. **O intérprete grego**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. E-book.

EDWARDS, Alba M. The “White-Collar Workers”. **Monthly Labor Review**, v. 38, n. 3, 1934, pp. 501–05. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41814224>. Acesso em: 24 mar. 2023.

EISENSTADT, Jill. Jill Eisenstadt on Surviving the Literary Brat Pack. **Literary Hub**, 9 jun. 2017. Disponível em: <https://lithub.com/jill-eisenstadt-on-surviving-the-literary-brat-pack/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

FELDKAMP, John K. **Giving the Devil His Due**: The Emergence of the Fallen Hero in English Literature. Senior Honors Theses, 145, 2008.

FINDEISEN, C. **Injuries of Class**: Mass Education and the American Campus Novel. PMLA, 130(2), 2015, p. 284-298.

GENTRY, Amy. Dark Academia: Your Guide to the New Wave of Post-Secret History Campus Thrillers. **CrimeReads**, 18 fev. 2021. Disponível em: <https://crimereads.com/dark-academia-your-guide-to-the-new-wave-of-post-secret-history-campus-thrillers/>. Acesso em: 23 set. 2022.

HARDY, Thomas. **Judas, o obscuro**. São Paulo: Geração Editorial, 1994.

HARDY, Thomas. **Jude the Obscure**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

HARTOG, François. Barbarians: From the Ancient to the New World. In: BOLETSI, Maria; MOSER, Christian (Ed.). **Barbarism Revisited**: New Perspectives on an Old Concept. Leiden and Boston: Brill Rodopi, 2015.

HOBBSBAUM, Philip. University Life in English Fiction. In: MOSELEY, Merritt (Ed.). **The Academic Novel**: New and Classic Essays. Chester: Chester Academic Press, 2007.

HORGAN, Amelia. The “Dark Academia” Subculture Offers a Fantasy Alternative to the Neoliberal University. **Jacobin**, 19 dez. 2021. Disponível em: <https://jacobin.com/2021/12/instagram-tumblr-humanities-romanticism-old-money-uk>. Acesso em: 23 set. 2022.

HUGHES, William. **Historical Dictionary of Gothic Literature**. The Scarecrow Press, 2013.

HUGHES, William. **Key Concepts in the Gothic**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

KANT, Immanuel. **A Paz Perpétua e Outros Opúsculos**. Lisboa: Edições 70, 2008.

KHAN, Shamus Rahman. **Privilege: The Making of an Adolescent Elite at St. Pauls School**. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2011.

LEVINE, Lawrence W. **Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America**. Harvard University Press, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LITTLEJOHN, David. In: TERENTOWICZ-FOTYGA, Urszula. **Dreams, Nightmares and Empty Signifiers: The English Country House in the Contemporary Novel**. Peter Lang, 2015.

LITZLER, Stacy A. **Interpretations of Fear and Anxiety in Gothic-Postmodern Fiction: An Analysis of the Secret History by Donna Tartt**. 2013. 60 p. Tese (Mestrado) – Cleveland State University, Cleveland, 2013.

LYNES, Russell. "Highbrow, Lowbrow, Middlebrow" (1949). **The Wilson Quarterly** (1976-), Vol. 1, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 146-158.

MAHONEY, Maura. The Packaging of a Literary Persona. **The Baffler**, n. 4, 1992, p. 116-120.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MEDLOCK, Emily. What Is A Tract House? The Most Affordable Housing Development. **Homeedit**, 7 dez. 2021. Disponível em: <https://www.homedit.com/tract-house/>. Acesso em: 31 ago. 2023.

MILLS, C. Wright. **White Collar: The American Middle Classes**. Oxford University Press, 1969.

MÖLLER, Reinhard M. Sublime Barbarism?: Affinities between the Barbarian and the Sublime in Eighteenth-Century Aesthetics. In: BOLETSI, Maria; MOSER, Christian (Ed.). **Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept**. Leiden and Boston: Brill Rodopi, 2015.

MOSELEY, Merritt (Ed.). **The Academic Novel: New and Classic Essays**. Chester: Chester Academic Press, 2007.

MÜLLER-WOOD, Anja. **The Theatre of Civilized Excess: New Perspectives on Jacobean Tragedy**. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.

NEWBOULD, M. C. Gothic piles and cynical follis revisited: A quizzical tour through country house literature of the long eighteenth century. **Nordic Journal of English Studies** 17(1):85-119, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Editora Escala, 2013.

NOGUEIRA, Paulo. Donna Tartt é um gênio ou escreve mal. **Época**, 6 set. 2014. Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/09/donna-tartt-e-um-bgenio-ou-escreve-malb.html>. Acesso em: 5 jan. 2024.

PAUW, François. "If on a winter's night a reveller": The classical intertext in Donna Tartt's *The Secret History*. **AKROTERION XL**, 1995, p. 2-29.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Furniture. **Burton's Gentleman's Magazine**, v. 6, n. 5, may 1840, p. 243-245. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/philfurn.htm>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PROCTOR, Mortimer R. **The English University Novel**. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1957.

RAMCHANDANI, Mukta; COSTE-MANIERE, Ivan. To Fur or not to Fur: Sustainable Production and Consumption Within Animal-Based Luxury and Fashion Products. In: MUTHU, Subramanian Senthikannan (Ed.). **Textiles and Clothing Sustainability: Sustainable Fashion and Consumption**. Singapore: Springer, 2017.

RODRIGUEZ, Ferdinand. Plastic. **Britannica**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/plastic/Recycling-and-resource-recovery>. Acesso em: 31 ago. 2023.

ROSSEN, Janice. **The University in Modern Fiction: When Power is Academic**. New York: St. Martin's Press, 1995.

SALMONSON, Jessica Amanda. Marie Corelli and her Occult Tales. **The Victorian Web**, 1998. Disponível em: <https://victorianweb.org/authors/corelli/salmonson1.html>. Acesso em: 14 nov. 2023.

SCHEIN, Seth L. 'Our Debt to Greece and Rome': Canon, Class and Ideology. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (Ed.). **A Companion to Classical Receptions**. Blackwell Publishing, 2008.

SCHNEIDER, Jane. In and Out of Polyester: Desire, Disdain and Global Fibre Competitions. **Anthropology Today**, Aug., 1994, Vol. 10, No. 4 (Aug., 1994), pp. 2-10.

SCOTT, Robert. It's a Small World, after All: Assessing the Contemporary Campus Novel. **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, Vol. 37, No. 1, The University (Spring, 2004), pp. 81-87 (7 pages).

SEGRAVE, Kerry. **Drive-in theaters: a history from their inception in 1933**. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

SEIGNEURET, Jean-Charles (Ed.). **Dictionary of Literary Themes and Motifs: A-J**. Greenwood Press, 1988.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Uma introdução a Pierre Bourdieu. **Revista Cult**, 14 mar. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>. Acesso em: 7 set. 2022.

SNODGRASS, Mary Ellen. **Encyclopedia of Gothic Literature: The Essential Guide to the Lives and Works of Gothic Writers**. New York: Facts on File, 2005.

SOLLARS, Michael D. **Dictionary of Literary Characters**. New York: Facts On File, Inc., 2011.

SOUSA, Ana Amélia Ribeiro Sousa. O trabalho e sua ressignificação ao longo da história. **Jus**, 6 nov. 2018. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/70131/o-trabalho-e-sua-ressignificacao-ao-longo-da-historia>. Acesso em: 24 mar. 2023.

SUTTON, Samantha. The Evolution of the Preppy Fashion Trend and How to Wear It Today. **InStyle**, 7 out. 2022. Disponível em: <https://www.instyle.com/fashion/preppy-fashion-trend-50s-80s-90s-style-evolution#toc-the-new-preppy-look>. Acesso em: 12 set. 2023.

SWALES, Martin. Introduction. In: CHEIRNAIK, Warren; SWALES, Martin; VILAIN, Robert (Ed.). **The Art of Detective Fiction**. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2000.

SWIRSKI, Peter. **American Crime Fiction: A Cultural History of Nobrow Literature as Art**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

TARTT, Donna. **A história secreta**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TARTT, Donna. **The secret history**. New York: Vintage Contemporaries, 2004.

TERENTOWICZ-FOTYGA, Urszula. **Dreams, Nightmares and Empty Signifiers: The English Country House in the Contemporary Novel**. Peter Lang, 2015.

THOMPSON, Graham. **American Culture in the 1980s**. Edinburgh University Press, 2007.

THORSLEV, Peter L. **The Byronic Hero: Types and Prototypes**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.

TROTT, Nicola. The Picturesque, the Beautiful and the Sublime. In: DUNCAN, Wu (Ed.). **A Companion to Romanticism**. Blackwell Publishing Ltd, 1999.

UPJOHN, Everard. *et al.* **História Mundial da Arte II: Dos Etruscos ao Fim da Idade Média**. São Paulo: Difel/Círculo do Livro, 1974.

VALE, Nathália Suyane Sepúlveda do; MOURA, Cláudio Augusto Carvalho. **Spatiality in Gothic Literature: An Analysis of The Fall of the House of Usher by**

Edgar Allan Poe. **Revista de Letras JUÇARA**, Caxias – Maranhão, v. 04, n. 01, p. 421-435, jul. 2020.

WATSON, George. *Lucky Jim* and After: The Business of University Novels. In: MOSELEY, Merritt (Ed.). **The Academic Novel: New and Classic Essays**. Chester: Chester Academic Press, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society, 1780-1950**. New York: Anchor Books, 1960.

WINSTEAD, Ashley. Dark Academia and debt: University thrillers are the literary subgenre of the student loan crisis. **Salon**, 31 jul. 2021. Disponível em: <https://www.salon.com/2021/07/31/dark-academia-and-debt-university-thrillers-are-the-literary-subgenre-of-the-student-loan-crisis/>. Acesso em: 23 set. 2022.