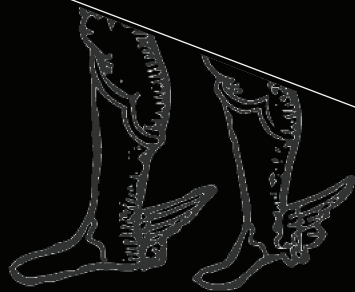


Monstruosidades estética e política

Daniel Serravalle de Sá
Marcio Markendorf
(Orgs.)



Monstruosidades estética e política

Daniel Serravalle de Sá
Marcio Markendorf
(Orgs.)

LLE/CCE/UFSC
Florianópolis
2019

Conselho Editorial

Aline Dias da Silveira	Universidade Federal de Santa Catarina
Camila Morgana Lourenço	Universidade do Vale do Itajaí
Claudio Vescia Zanini	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Dante Luiz de Lima	Universidade Federal do Pará
Gabriel Eljaiek-Rodríguez	The New School of Atlanta Savannah College of Art and Design
Geovana Quinalha de Oliveira	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Josalba Fabiana dos Santos	Universidade Federal de Sergipe
Luiz Fernando Ferreira Sá	Universidade Federal de Minas Gerais
Miguel Ángel Fernández Delgado	Escuela Libre de Derecho. México
Sandra Casanova-Vizcaíno	Binghamton University

Revisão

Gisele Tyba Mayrink Orgado

Projeto gráfico, diagramação e capa

Ane Girondi

Organizadores

Daniel Serravalle de Sá & Marcio Markendorf

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

M756

Monstruosidades [recurso eletrônico] : estética e política /
Daniel Serravalle de Sá, Marcio Markendorf (Orgs.).
- Dados eletrônicos. -
Florianópolis : LLE/CCE/UFSC, 2019.
360 p. ils., grafcs., tabs.

Inclui bibliografia
E-book (PDF)
ISBN 978-85-5581-044-2

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Literatura - Crítica, interpretação, etc. I. Sá, Daniel Serravalle de. II. Markendorf, Marcio.

CDU: 82

Sumário

PREFÁCIO

Monstrologia, monstrosomania _____ 7

Daniel Serravalle de Sá

Marcio Markendorf

PARTE I: Monstruosidades *Queer*

A monstruosidade *queer* da personagem epônima de *Deus, essa gostosa*, de Rafael Campos Rocha _____ 21

Renata Santos da Silva

O *queer* como monstro na obra *Orlando - Uma biografia*, de Virginia Woolf _____ 43

Jéssica Rosa

O *queer* é o monstro: transexual e literatura contemporânea em *As fantasias eletivas* _____ 57

Luciane Bradbury

PARTE II: Monstros e transgressões

O monstro canibal e o feminino em *Grave* _____ 73

Raquel Maysa Keller

As monstruosidades do Levítico: noções de puro e impuro na religião judaica e suas reverberações até hoje _____ 87

Erik Dorff Schmitz

A representação do lobisomem e a licantropia como metáfora na
série *Harry Potter* _____ 105
Natália Alves

PARTE III: Monstruosidades femininas

Femmes fatales: a diabolização da mulher transformada em
bruxa _____ 121
Cíntia Teixeira dos Santos

Burn the witch: a sexualidade feminina como monstruosidade
_____ 137
Natália Pires da Silva

O mito da Medusa: transgressão, castigo e monstrificação do
feminino _____ 151
Luiza Salgado Mazzola

PARTE IV: Humanos e não-humanos

Hierarquias pós-apocalípticas e monstruosas: *Heroes and
villains*, de Angela Carter _____ 173
Rafael Muniz Sens

Subjetividade artificial e anêmica: humanos e replicantes na obra
Androides sonham com ovelhas elétricas? de Philip K. Dick ____ 191
Lauro Luis Souza de Henrique

“Eu nasci. Você foi feita” – As fronteiras entre humanos e robôs
em *Westworld* _____ 217
Elisa Silva Ramos

PARTE V: Anomalias, abjeções e política

O animal monstruoso e abjeto no trabalho literário de Hilda
Hilst _____ 235

Eduavison Pacheco Cardoso

A monstruosidade política e a ressurreição dos mortos em
Incidente em Antares _____ 251

Franciele Largue Hambrecht

Corpos em (de)formação: o “monstruoso” nas *Flores*
bellatinianas _____ 269

Luciane Bernardi de Souza

PARTE VI: Estética musical e política

Discursos sobre a monstruosidade em *Tropa de Elite* _____ 287

Peterson Roberto da Silva

O som do horror: corporeidade e abjeção na performance de
Diamanda Galás _____ 313

Cristiano dos Passos

A essência do mal, de Luca D’Andrea, e sua tradução para o
português brasileiro _____ 339

Karine Simoni

Minibiografias _____ 353

PREFÁCIO

Monstromania, monstrologia

Daniel Serravalle de Sá & Marcio Markendorf

As autoras e os autores deste volume entendem que vivemos em uma época de monstros e, juntos, decidimos explorar o que acontece quando se resolve estudar a monstrosidade na condição de discurso estético e político. Aquilo que chamamos de monstro ou de monstruoso é uma espécie de caso limítrofe, um fenômeno extremo, uma forma marginalizada, um caso de abjeção, um desafio epistemológico, sendo o conceito de fronteira necessário para a construção da identidade, seja aquela que se define como natural ou que aponta o desvio de formação.

Na gramática do monstruoso, as questões estéticas talvez sejam as que mais chamem atenção em um primeiro momento. Teóricos concordam que, no campo da monstrosidade, a aparência assume um aspecto dramático e, em geral, abriga a decodificação semiótica da personalidade – aparência feia/ser mau. Tudo o que se afasta da típica forma humana (os vegetais, os robôs, os insetos), as deformidades e as variações estruturais são elementos em conflito com a cultura vigente, traçando linhas divisoras e taxando de monstruoso o que está do outro lado da fronteira institucional imposta. Seja por excesso, exceção ou falta, seja por diferenciação ou hibridismo, o monstro é algo perturbador das categorias de normalidade e beleza, caracterizando uma

divergência em relação à regra estabelecida. Todavia, pensando além da estética, a questão basilar na construção do monstruoso diz respeito às funções e significados políticos assumidos por tais formas em contextos específicos, pois, o monstro atende a necessidades diversas no devir temporal, geográfico, corporal, sexual, tecnológico, entre outros.

Os ensaios deste livro utilizam um espectro diverso de praxes críticas para interrogar seus temas e objetos de estudo. Apesar das variações em método e abordagem, algo que unifica todos os textos, independentemente de suas balizas temporais e discursos específicos, é que o monstro representa um problema para a cultura da sua época. Nesse sentido, o monstro é um topos atemporal e protético. Podendo ser uma aberração física, um código, um desvio de padrão, uma presença ou uma ausência, o monstro é aquilo que invariavelmente perturba o que foi construído para ser recebido como natural, verdadeiro, intrínseco, genuíno, enfim, humano. Como grupo que se dedicou aos estudos sobre as teorias e os significados da monstruosidade, nós temos interesse pelas épocas, assuntos e pessoas que, em geral, são sub-representadas, e se olhamos para tais fronteiras, é apenas porque os monstros nos chamam para esses caminhos.

Para usar um termo de Mary Shelley, este livro é o *hideous progeny* de uma disciplina homônima ministrada em 2018.1, no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). As leituras de textos teóricos e ficcionais, as tarefas e atividades semanais, os fichamentos e apresentações orais em sala de aula, seguidas das apresentações públicas no Simpósio de Monstruosidades, ocorrido no Auditório Elke Hering da Biblioteca Universitária, a escrita dos trabalhos finais para a disciplina, culminaram neste volume, dividido em seis partes. Tal divisão tem o intuito de organizar os diferentes ensaios, não de modo a limitar os textos

e seus significados singulares, mas, como forma de estabelecer uma cadeia de ressonâncias a respeito de temas conexos.

A parte I: Monstruosidades *queer*, inicia com o ensaio de Renata Santos da Silva, intitulado “A monstruosidade *queer* da personagem epônima de *Deus, essa gostosa*, de Rafael Campos Rocha”, no qual a autora discute as formas como a heteronormatividade binariza corpos e mentes, empurrando para a marginalidade uma gama de corpos e desejos não enquadrados no normativismo. Dentre esses, o corpo “marginal” da mulher negra – explorado na escravidão, vendido nas mídias, desejado nas ruas e flagelado pelo trabalho – é tido como monstruoso por sua identidade fronteiriça entre o desejo e a abjeção do outro normatizado(r). Nesse sentido, a autora discute o corpo feminino e negro que se permite experimentar todas as sensações possíveis de um corpo livre, desde o prazer até a sua dilaceração, na obra do cartunista Rafael Campos Rocha e sua personagem Deus. Um corpo não limitado às instituições heteronormativas e não caracterizado por nenhum gênero ou orientação sexual específica, porque é um corpo entre todas as possibilidades de corpos: um corpo *queer*.

Em “O *queer* como monstro na obra *Orlando - Uma biografia*, de Virginia Woolf”, Jéssica Rosa debate gênero e (trans)sexualidade no romance, em vista de uma sociedade que considerava e ainda considera algo monstruoso tais expressões, transformações e subversões de identidade. Ao reconstruir questões caras à cultura, a autora tem por base as teorias *queer*, as quais usa para demonstrar como *Orlando* (1928) coloca em xeque as contradições e as falsas aparências da burguesia, abrangendo um período temporal que vai desde a era Elisabetana até a sociedade pós-Vitoriana, trezentos e cinquenta anos depois.

A temática da parte I se encerra com o ensaio “O *queer* é o monstro: transexual e literatura contemporânea em As

fantasias eletivas”, no qual Luciane Bradbury utiliza o romance *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder, para debater a identidade daqueles que fogem ao padrão binário homem/mulher na sociedade contemporânea. Ao desenvolver uma análise de Copi, a personagem transexual da trama, a autora demonstra como discursos classificatórios e hierarquizantes produzem formas hegemônicas e naturalizadas da sexualidade. Nesse âmbito, as estruturas sociais predominantes descrevem alguns sujeitos como normais e naturais enquanto outros são taxados de anormais e monstros, algo que culmina na classificação de transexuais como sujeitos perversos e patologizados.

Na parte II: Monstros e transgressões, Raquel Maysa Keller apresenta o ensaio “O monstro canibal e o feminino em *Grave*”, no qual debate o tema do canibalismo no filme da cineasta francesa Julia Ducournau. Lançado em 2017, o audiovisual conta a história de Justine, uma jovem vegetariana que, ao ingressar na faculdade de veterinária, é obrigada a participar de trotes aplicados pelos veteranos – práticas que incluem ser banhada por sangue e comer fígado cru de animais. O corpo de Justine passa por transformações e ela se torna nesse processo (exterior/interior) uma canibal. Raquel Keller discute o canibalismo como uma metáfora dos ritos de passagem para a idade adulta (como no caso dos filmes de adolescentes) e da contenção do desejo e do ato sexual. A autora defende que essa vertente canibal em filmes de terror parece apontar para uma substituição das facas e dos objetos pontiagudos de penetração tão presentes nos *slasher movies*.

Em “As monstruosidades do Levítico: noções de puro e impuro na religião judaica e suas reverberações até hoje”, Erik Dorff Schmitz discute o papel das noções religiosas na criação de monstruosidades sociais, e como reverberam até os dias de hoje. As ideias do que seria puro e do que seria impuro nos

textos do Livro do Levítico – considerado a base legislativa da religião judaica antiga – se estendem por questões referentes a alimentação, sexualidade, gestação, enfermidades. Se no nível da religião tais rituais de depuração e limpeza são essencialmente atos de devoção, em outro nível, esse conjunto de normas ou códigos pode ser percebido em um diálogo em que cada um reivindica ou contesta determinados estatutos da sociedade: mas estudando de perto estas crenças descobre-se que os contatos que se julgam perigosos também transportam uma carga simbólica relacionada à monstrificação de outras culturas e povos.

No ensaio “A representação do lobisomem e a licanthropia como metáfora na série *Harry Potter*”, Natália Alves discute os lendários licantropos, seres bestiais e metamorfos existentes em muitas culturas em todo o mundo. Dentre as possíveis causas para a licanthropia, uma das mais conhecidas é o destino da pessoa mordida por um lobisomem, pois na próxima lua cheia ela também se tornará um. Nesse sentido, a maldição do lobisomem é discutida pela autora como uma metáfora de contágio das doenças transmissíveis, algo produtor de medo em relação aos infectados e a consequente exclusão social desse grupo. A partir de lendas e folclores a série *Harry Potter* (1998-2007) atualiza as discussões e os significados relacionados à licanthropia. Na série, os lobisomens Remus Lupin e Fenrir Greyback são obrigados a seguir um código de conduta, pois os personagens carregam o estigma da contaminação. No entanto, Lupin e Greyback agem de modo diferente em relação à repressão e normatização dos seus corpos pela sociedade bruxa.

Na parte III: Monstruosidades femininas, Cíntia Teixeira dos Santos apresenta o ensaio “*Femmes fatales: a diabolização da mulher transformada em bruxa*”, no qual analisa o processo de demonização da mulher, desde épocas medievais até os dias atuais, a partir dos filmes *The witch* (2015) e *The crucible* (1996).

A autora toma como base as ideias do historiador e filósofo Jules Michelet, sobretudo o argumento de que as mulheres frequentemente assumiam a responsabilidade pelas questões espirituais, estratégia que intenciona discutir como forças cristãs construíram ao longo dos séculos o ser feminino ao modo de algo temível e monstruoso. Além de afirmar o monopólio religioso, a demonização da mulher passa por questões de estética e moral, mulher transgressora (a bruxa) deve ser indesejável – em função do caráter, atitudes ou aparência –, pois a mulher desejável sexualmente torna-se também indesejável de acordo com os preceitos cristãos.

No ensaio “*Burn the witch: a sexualidade feminina como monstruosidade*”, Natália Pires da Silva discute e exemplifica dois estereótipos de bruxa (a boa e a má) existentes na cultura ocidental com o objetivo de entender o que torna a bruxa um ser monstruoso, uma vez que o poder sobrenatural é algo comum a ambas. Passando por excertos do livro *Malleus maleficarum* (1487) e para chegar na análise do filme *The witch* (2015), a autora demonstra como se construiu a bruxa maligna em associação com a sexualidade feminina, tida como repulsiva e má, na medida em que ameaça a estrutura social do casamento e da procriação. Mais recentemente, o entrelaçamento entre bruxaria e sexualidade tem sido discutido e ressignificado, a transgressão pode ser libertadora para uma mulher a partir do momento em que ela aceitar a própria sexualidade e se desprender de conceitos religiosos ou moralizantes, condições que reprimem o direito de exercer a esfera do erotismo e do desejo.

Em “O mito da Medusa: transgressão, castigo e monstrificação do feminino”, Luiza Salgado Mazzola aborda um dos monstros mais antigos da história do Ocidente. Dotada de uma beleza que encantou Poseidon, afrontou a deusa Atena e trouxe como consequência a morte pelas mãos de Perseu,

a Medusa constitui uma personagem lapidar para o estudo da monstrosidade feminina, não como vítima, mas como mulher transgressora. Estabelecendo uma relação entre mitologia, simbologia e monstrosidade, a autora concentra sua discussão no corpo dessa górgona (cabeça, cabelos, olhos petrificantes) com o propósito de compreender de que maneira tais elementos se combinam para a construção do horrorífico. A argumentação moralizante acerca da construção do mito demonstra o quanto a história da Medusa é essencial para análise da transgressão e da sexualidade como elementos primordiais no processo de monstrificação da mulher.

Na parte IV: Humanos e não humanos, Rafael Muniz Sens, no ensaio intitulado “Hierarquias pós-apocalípticas e monstruosas: *Heroes and villains*, de Angela Carter”, debate as conexões da literatura de Carter com o gótico, por meio de pastiches e subversões de discursos e gêneros textuais. Ambientado em pós-apocalipse nuclear-militar, *Heroes and villains* (1969) apresenta uma sociedade reorganizada em três castas: os professores (subdivididos em professores, soldados e trabalhadores), os bárbaros, e as *out people* ou pessoas marginalizadas. Entre rígidas hierarquias, atos de selvageria e monstrosidades, a ficção de Carter questiona o que caracteriza o humano e o não humano, o civilizado e o bárbaro, tudo em um cenário pós-apocalíptico no qual constam traços de misticismos e de lendas urbanas. O autor discute questões relacionadas a poder, corpo e gênero sexual, tematizando as deformações corporais, o abandono e a invisibilidade social das *out people* após o desastre radioativo.

Em “Subjetividade artificial e anêmica: humanos e replicantes na obra *Androides sonham com ovelhas elétricas?* de Philip K. Dick”, Lauro Luis Souza de Henrique debate o cenário do romance (datado de 1968), lugar no qual humanos e replicantes

(androides) vivem em conflito em um futuro apocalíptico. Diante das novas tecnologias emergentes, evidencia-se a fragilidade da definição de sujeito (o humano *versus* o maquínico), a busca dos replicantes por um lugar na sociedade (ou no mundo temporal) e a regulação das emoções e sensações humanas por meio de máquinas. Em virtude da hibridização entre homem e máquina e da extinção da maioria das espécies, é central ao romance o desejo do protagonista, Rick Deckard, de possuir um animal “verdadeiro” como forma de se afirmar humano. Partindo desse contexto, o ensaio de Lauro Henrique discute o conceito de monstro em função da angústia humana diante de uma crescente artificialidade, fenômeno produtor de impacto na construção da subjetividade e na fragmentação ontológica do sujeito.

No ensaio “‘Eu nasci. Você foi feita’ — As fronteiras entre humanos e robôs em *Westworld*”, Elisa Silva Ramos analisa a série epônima de televisão sob a perspectiva dos estudos do pós-humano. Em um parque de diversões onde visitantes humanos se divertem cometendo crimes e atos de violência contra robôs, questões limítrofes sobre moralidade, ética, direitos, vingança se tornam centrais na definição (e dissolução) do ser humano. Elisa Ramos argumenta que a questão da moralidade está diretamente conectada ao que se reconhece como humano e como máquina, sendo que a fronteira entre um e outro se torna cada vez mais indistinta. A autora parte de personagens femininas da série *Westworld* (2016 -), Dolores e Maeve, para desafiar definições ontológicas simplistas (seres humanos dotados de emoção, máquinas frias e calculistas), para demonstrar que no imaginário ficcional da mecanização do humano e da subjetivação da máquina os comportamentos se tornam irreconhecíveis.

Na parte V: Anomalias, abjeções e política, Eduavison Pacheco Cardoso desenvolve, em seu ensaio intitulado “O animal monstruoso e abjeto no trabalho literário de Hilda

Hilst”, uma leitura do conto “O unicórnio”, publicado no livro *Fluxo-floema* (1970), e da novela *Com os meus olhos de cão* (1986) a partir das noções de monstro e abjeto. No conto, o unicórnio de Hilst não é um animal adorável e garrido, como é frequentemente representado, e sim um ser desproporcional, híbrido e grotesco. Na novela, o personagem Amós Kéres se distancia gradualmente da sua vida profissional, da sua família e de tudo mais que caracteriza uma existência humana e passa a assumir um comportamento próprio de um cão, suscitando um autêntico devir animal. Destaca-se a configuração de monstros antropozoomórficos e zoomórficos presentes no trabalho de Hilda Hilst, demonstrando, em consonância com Julia Kristeva, como o animal monstruoso se justapõe ao conceito de abjeto.

Em “A monstruosidade política e a ressurreição dos mortos em *Incidente em Antares*”, Franciele Largue Hambrecht discute a representação dos mortos-vivos na obra de Érico Veríssimo, os defuntos levantam-se de seus caixões e dirigem-se à cidade quando é decretada uma greve geral na cidade de Antares, a qual conta com a adesão dos coveiros. A ressurreição, em plena luz do dia, provoca pânico na população ao verem surgir em estado de decomposição figuras conhecidas da pequena comunidade. A questão da divisão de classe é tematizada tanto na descrição dos caixões quanto na forma como os sete personagens “zumbis” retornam da morte para denunciar e revelar segredos, rompendo com a aparente normalidade da cidade e criando um caos social de ordem pública e privada. Escrito em 1971, o enredo se passa em 1963, ano que antecede o golpe militar no Brasil, de forma que o retorno dos mortos é debatido em chave alegórica, refletindo significados sociais e políticos.

No ensaio “Corpos em (de)formação: o ‘monstruoso’ nas *Flores bellatinianas*”, Luciane Bernardi de Souza desenvolve um estudo do peculiar romance *Flores* (2001), de Mario Bellatin, no

qual personagens transgridem padrões culturais e desestabilizam a natureza da “normalidade” biológica por meio de seus corpos anômalos, os quais, na sua maioria, se constituem a partir da ausência de membros gerada por equívocos da medicina ou por herança genética. O conceito de monstruoso emerge nas personagens bellatinianas, pensando sobre a materialidade biológica o corpo, mas, também ao modo de elemento simbólico, performático e em sua capacidade de mutação e devir. Em suas singularidades e anomalias, os corpos encontrados na obra de Bellatin nos falam sobre poder, uma vez que se opõem aos discursos de padrões sociais dominantes, e também de empatia e afeto, pois, na repulsa ao outro, ensinam a pensar e sentir a anomalia existente em nossos corpos.

Na parte VI: Estética musical e política, Peterson Roberto da Silva, no seu ensaio “Discursos sobre a monstruosidade em *Tropa de Elite*”, avalia a desigualdade de poder nos filmes de Padilha (2007 e 2010) para demonstrar como o monstro é um subproduto de discussões contextuais e contingentes sobre os limites e valores (estéticos, morais) – elementos definidores do humano. Caracterizar algo/alguém como monstro é essencializar comportamentos legitimadores de situações de extermínio ou exílio em oposição a formas de acordo e convívio. Dentro de uma ética que tem por horizonte a não violência, o verdadeiro monstro seria aquele que caracteriza outros humanos como monstros. O processo discursivo mascara uma desigualdade estrutural de poder, sendo incapaz assim de observar como a mesma estratégia discursiva (da monstruosidade) pode produzir diferentes efeitos políticos.

Em “O som do horror: corporeidade e abjeção na performance de Diamanda Galás”, Cristiano dos Passos se debruça sobre a obra sonora da cantora e pianista Diamanda Galás, com especial atenção à performance do poema do

expressionista Georg Heym intitulado “Das Fieberspital” (1911), o qual aborda o sofrimento de pacientes em estágio terminal de febre amarela em um hospital. A tradução-performance de Diamanda Galás, marcada pela fúria vocal sobre uma base de piano e ruídos eletrônicos, provoca na audiência abjeção e mal-estar, materializando talvez de forma mais visceral a sensação de dor contida no poema. Para Cristiano Passos, o corpo, enquanto veículo intersemiótico, é um elemento central na discussão sobre abjeção, capaz de promover reflexões sobre noções de subjetividade e alteridade.

Em “*A essência do mal*, de Luca D’Andrea, e sua tradução para o português brasileiro”, a professora Karine Simoni discute a posição periférica da ficção gótica no cânone da literatura italiana. Embora não se possa dizer que a Itália tenha uma tradição bem estabelecida nesse gênero narrativo, o romance *La sostanza del male* (2016), traduzido e analisado por Simoni, faz uso de temáticas, cenários e convenções literárias que o inserem no modo gótico. O ensaio apresenta o romance e tece comentários acerca do processo de tradução, destacando os elementos constitutivos do terror na narrativa e avaliando como esses mesmos elementos (léxico, ritmo, sintaxe) nortearam o projeto de tradução para o português.

Por fim, gostaríamos de registrar nossos sinceros agradecimentos às autoras, aos autores, ao conselho editorial e demais colaboradoras e colaboradores deste livro. Agradecemos, também, as contribuições do professor Alexandre Linck Vargas, professor convidado para a palestra de abertura do simpósio, intitulada “Um monstro na sarjeta, um outro à espreita: teratopatia e identidades precárias”, e da professora Aglair Maria Bernardo, responsável pela palestra de encerramento, “Para além da beleza e da feiura”. Agradecemos, ainda, ao Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC por nos

propiciar um conjunto de oportunidades e circunstâncias para a publicação deste *e-book*.

As imagens utilizadas neste livro pertencem aos seus autores e/ou aos que lhe são conexos (Lei nº 9.610/1998), e nós as colocamos à disposição do público apenas enquanto citação ou referência à obra original. Nosso livro tem fins educacionais e distribuição gratuita, o objetivo aqui é a democratização da informação, do conhecimento e da cultura, conceitos essenciais para o desenvolvimento da educação.

Boas leituras!

The background is a solid black field with several thin, white, straight lines of varying lengths and orientations. These lines intersect to form a series of irregular, overlapping geometric shapes, creating a sense of depth and movement. The lines are positioned such that they do not form a complete grid or simple shapes, but rather a complex, abstract pattern.

PARTE I

Monstruosidades *Queer*

A monstrosidade *queer* da personagem epônima de *Deus, essa gostosa*, de Rafael Campos Rocha

Renata Santos da Silva

Na recente *graphic novel* do cartunista Rafael Campos Rocha, intitulada *Deus aos Domingos*, uma mulher negra é acordada pelo seu companheiro. Seu corpo nu está em meio a ruínas de um mundo pós-apocalíptico. O corpo de seu companheiro é antropomórfico, coberto por uma pelagem clara. Onde seria sua cabeça humana, está a cabeça de um coelho. Com uma caça presa entre seus dentes cuniculares, o companheiro, através de onomatopeia, informa que trouxe o desjejum na cama, conhecendo o costume da companheira de não fazer nada aos domingos (Figura 1). Ela agradece oferecendo-lhe prazer sexual até o entardecer, depois ambos comem a caça (Figura 2). Enquanto terminam de comer, ela se despede do companheiro, sabendo que uma criatura apareceria para comê-lo em instantes (Figura 3). Ela assiste à morte dele enquanto admite o seu cansaço de um ciclo interminável de privação, luta e morte, ou seja, o ciclo da vida (Figura 4).

O historiador e professor Luiz Nazário, em seu estudo sobre monstros no cinema e na literatura, propôs uma visão sobre a virilidade monstruosa:

[...] o monstro é decididamente masculino, exacerbadamente macho. Sua forma característica e sua presença viscosa, carnal, ativa, devoradora, revelam que o monstro é um enorme falo independente, destinado à violentação simbólica do território. (NAZÁRIO, 1983, p. 21).

O monstro descrito por Nazário nos remete a um monstro falocêntrico, que se baseia num poder conferido a ele como a ideia de um falo gigante, capaz de crescer e diminuir seu tamanho e penetrar o corpo social vulnerável. Ele induz o indivíduo a um olhar sobre o *outro* como ameaça à humanidade, ao estável, ao ideal. Para Nazário, esse monstro causa o gozo à civilização através da sua morte, como na expressão francesa *la petite mort* (pequena morte), conferindo “[...] potência sexual aos que o perseguem e matam – na medida em que têm suas potências originais restituídas” (NAZÁRIO, 1983, p. 21).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Através deste conceito, o leitor da cena descrita em *Deus aos Domingos* não terá dificuldade em enxergar o monstro óbvio no homem-coelho, a espécie antropomórfica e viril, que agrada sua “fêmea” com o desjejum recém-caçado, tendo como barganha a condição de “devorá-la” com seu falo. Também não será complicado constatar o monstruoso na criatura que o devora, perpetuando o ciclo descrito pela personagem feminina.

O leitor desavisado, que não conhece os personagens das histórias de Rocha, logo reconhece o monstro no homem-coelho e na criatura assassina, contudo, talvez não enxergue na cena descrita uma monstruosidade mais complexa, oculta, discreta, habitante na mulher nua que não trabalha aos domingos. Esta mulher negra é a forma escolhida pela personagem *Deus*, *essa gostosa* para se revelar e comungar com a humanidade. *Deus*, *essa*

gostosa, é a personagem das tirinhas homônimas do cartunista Rafael Campos Rocha, que já recebeu duas *graphic novels*: *Deus, essa gostosa*, em 2012 e *Deus aos Domingos*, em 2018.

Rocha criou uma Deus que representasse um olhar sobre o Deus cristão de acordo com o Brasil do século XXI, criticando racismo, sexismo e classismo, trazendo ao leitor a reflexão sobre a coexistência das diferentes perspectivas de formas de opressão: as interseccionalidades. *Deus, essa gostosa*, no papel de mulher, negra, brasileira, pansexual e libidinosa, captura algumas das formas de subordinação (e luta contra ela) recorrentes dos estudos interseccionais. Suas histórias em quadrinhos retratam uma Deus da mitologia cristã que goza dos prazeres (e dores) do mundo terreno. A crítica social, a vicissitude dos corpos, o gozo da experiência são alguns dos temas abordados nas histórias em quadrinhos da Deus de Rocha para desconstruir os códigos e as instituições criadas por eles. Sua própria sexualidade, no papel de uma mulher, por muitos séculos foi em si uma crença de possessão monstruosa, pois a mulher libidinosa, certamente estava possuída por algum demônio. Rocha colide com essas ideias, apresentando a mulher que sente libido justamente porque é Deus, associando o divino ao mundano, a religião ao sexo.

Assim, a monstrosidade se encontra aqui num corpo que desconstrói valores de uma limitada estrutura de classificação dos indivíduos, fundamentada em órgãos sexuais e crenças cristãs.

O Deus cristão apresentava-se sem corpo, somente voz, ou luz ou intuição. Deus era divino porque não tinha corpo, pois é através do corpo que se sente o prazer e a dor. Assim, a ideia de Deus é de um ser imaculado, isento ao desejo. Contudo, por esta ausência de corpo, Deus despertou o imaginário das sociedades. Este imaginário reproduziu um Deus masculino e branco, moldado pelo olhar patriarcal das sociedades cristãs. Com o passar dos

séculos, a figura masculina fora assumida como forma dominante da imagem de Deus até os séculos XX e XXI. A chegada de novos conceitos e mídias, que procuravam representações à margem das imposições normativas milenares permitiram à produção artística um novo olhar sobre o sexo e a cor de Deus.

Em 2010, nos traços de Rocha, a face de Deus, antes representada pelo homem branco, reformulou-se na face da mulher negra, assim como o comportamento conservador e virtuoso foi substituído pelo hedonista, dedicado ao prazer. Caberá a este artigo elucidar o devir-monstro de *Deus, essa gostosa*, assim como os contornos de sua monstruosidade na teoria *queer*. Para isso, recorrerei a diferentes abordagens e construções sobre o monstro e ao entendimento do olhar *queer* sobre o monstro (ou do olhar monstro sobre o *queer*).

Enquanto Nazário analisava um monstro característico com o masculino através da teoria psicanalítica, a relação entre o corpo do monstro com o corpo feminino se consolidava em caráter histórico e social por meio de outros estudos. Segundo a filósofa feminista Rosi Braidotti, tanto o monstro quanto a mulher, por séculos, despertaram abjeção e adoração concomitantes numa sociedade ocidental, cristã e falocêntrica.

Em *Mothers, monsters and machines* (1994), Braidotti aborda as semelhanças do monstro com o corpo da mulher e da mãe. Devido à ausência do falo, o corpo da mulher era considerado um corpo mutilado, incompleto. Ao mesmo tempo, em seu período de gestação, o corpo da mãe se transformava em abundância, se deslocava, coincidindo com as definições teratológicas de Geoffroy Saint-Hilaire: excesso, falta ou deslocamento dos órgãos. Um corpo independente do falo, capaz de tantas transformações sem danos – inclusive resistindo a um sangramento regular mensal sem dor – tornou-se contraditório ao que era considerado normal.

O corpo feminino sempre despertou a necessidade de controle no homem heterossexual. Por isso, a mulher transgressora que descumprisse a “função de seu gênero” era ameaçada a ser transformada em um monstro do seu folclore regional. No Brasil, por exemplo, a mulher que se entregava ao padre se transformava em uma mula-sem-cabeça. Em outras lendas, a existência e as atitudes femininas já eram justificativas suficientes para a criação do monstro. O sétimo filho, se fosse um menino nascido depois de uma prole “vergonhosa” de seis irmãs, era condenado a se transformar em lobisomem, responsabilizando o “monstruoso” sexo insistente nas irmãs pela monstrosidade do irmão varão.

O monstro, como exemplo de abandono social da comunidade e da família à mulher que subvertesse a norma, também não está longe da realidade de uma mulher que transgrediu os códigos sociais se divorciando ou desquitando até algumas décadas atrás (em alguns casos, até hoje). A mulher que resolveu estudar, que se negou a se casar, que escolheu o trabalho ao invés da constituição familiar... todas, apesar do isolamento imposto pelo próprio povo, surgiram como um monstro na vila, no papel de arautos de uma nova formação da família ocidental. As bruxas, em sua maioria, eram caçadas por seu conhecimento medicinal ou por negação das imposições de subordinação sobre o seu sexo. Historicamente, a relação feminino/monstruoso, com o decorrer, tornou-se mais concreta que a relação masculino/monstruoso, por meio do papel transgressor que a comunidade feminina se impôs num momento em que se percebeu em movimento, enquanto a masculina permanecia sólida e imutável através dos pensamentos *patriarcais*.

A categorização dos corpos é um instrumento destes pensamentos, que se assemelham ao pensamento ocidental cristão, igualmente utente da classificação binária, dividindo o

ser humano em *corpo* e *alma*. A alma deveria ser alimentada e aprimorada pela dor e o sofrimento do corpo, considerado a sede de todos os pecados. Alguns pensamentos ainda consideravam que aquilo que se vê no corpo, reflete o que está na alma, assim como reflete que a aproximação das fronteiras entre a divindade e o humano resulta num monstro teratológico, causador da desordem e do desregramento, como observou o professor e filósofo José Gil ao elaborar o conceito de *devir-monstro*. José Gil reconhece o monstro como instrumento necessário para um exercício de reidentificação do homem ocidental contemporâneo como humano, diante da diversidade de pontos de referência e das fronteiras entre o homem, a natureza e o divino. Segundo Gil, somente quando o homem enxerga o monstro no *outro* que se torna capaz de entender a sua humanidade.

Quanto ao binarismo no gênero dos monstros, apesar das teorias que demonstram o monstro mais masculino (Nazário) ou feminino (Braidotti), há ainda aquelas que quebram o binário para pensar o monstro como aquele além das classificações. O professor de Língua Inglesa Jeffrey Jerome Cohen, que trabalhou com teoria de gênero e construção cultural da monstruosidade, elaborou sete teses sobre a cultura dos monstros. Na *Tese III: O Monstro é o Arauto da Crise de Categorias*, Cohen pontua uma característica importante:

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. (COHEN, 2000, p. 30).

Segundo Cohen, é da natureza da monstruosidade recusar uma classificação determinante sobre si. Seu corpo “[...] é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão

a mudar” (2000, p. 28), característica equivalente a fenômenos sociais do final do século XX como o movimento *queer*.

A personagem *Deus, essa gostosa* promove uma discussão sobre o *queer* por meio da sua própria *pansexualidade*, caracterizada pela atração sexual ou romântica entre pessoas, independentemente do sexo ou gênero, ou por todos os gêneros. Como o prefixo *pan* significa *tudo*, *Deus, essa gostosa* reforça a significação em diversos aspectos, como a sua relação com o homem-coelho. Em outras histórias, Deus é casada com um homem aparentemente mais velho chamado Carlos (do germânico Karl que, dentre muitas significações, pode ser *viril*). Se o Deus cristão ama todos seus filhos incondicionalmente, a *Deus* de Rocha demonstra e inspira seu afeto enfaticamente através do seu corpo humano. O corpo da *Deus* incomoda, como incomoda o monstro, não por Deus ser mulher, mas por ser um corpo que compartilha a sua sexualidade com diferentes corpos, sem julgamento nem restrições: um corpo *queer*.

O corpo *queer*

O controle dos corpos para interesses próprios do estado foi abordado pelo filósofo Michel Foucault com o nome de biopoder. O domínio de vida e morte dos filhos e escravos pelo soberano, com a modernidade, foi substituído por sistemas de subjugação dos corpos e controle das populações. A heteronormatividade tornou-se uma forma de poder controladora dos corpos através de um sistema binário. Nos gêneros há um espaço restrito para as definições masculino ou feminino, com base somente no sexo do indivíduo. As orientações sexuais, também controladas, classificam o indivíduo em homossexual (definido como atração pelo mesmo sexo) ou heterossexual (definido como atração pelo sexo oposto),

sendo o homossexual marginalizado. Qualquer inter-relação fora desse sistema é considerado anormal e não-natural.

O binarismo impõe códigos culturais e instituições, como o casamento heterossexual e monogâmico, criados unicamente para contenção dos corpos e domínio da reprodução humana, marginalizando os corpos e as mentes que resistem às suas imposições. Em *Problemas de gênero*, a filósofa Judith Butler argumenta “A relação entre masculino e feminino não pode ser representada numa economia significativa em que o masculino constitua o círculo fechado do significante e do significado” (2003, p. 30). Ainda encarada como norma, a heterossexualidade já foi analisada como “(...) tecnologia biopolítica, destinada a produzir corpos *straight*”, sendo o corpo *straight*: “(...) o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função” (PRECIADO, 2011, p. 11), ou seja, uma construção de corpos-objetos funcionais à reprodução.

No grego, o nominativo *soma* (σώμα) significa corpo, portanto, direta ou indiretamente, as palavras corpo e soma estão conciliadas com a ideia de unidade de outras unidades: uma totalidade. Nas décadas de 1960 e 1970, os corpos marginalizados passaram a desempenhar papéis importantes, criando movimentos igualitários como os feministas, homossexuais, transexuais e pós-coloniais que protestavam contra as hierarquias culturais, políticas e sociais:

[...] o corpo estava do lado das categorias oprimidas e marginalizadas: as minorias de raça, de classe ou de gênero pensavam ter apenas o próprio corpo para opor ao discurso do poder, assim como para se contrapor à linguagem como instrumento que buscava impor o silêncio aos corpos. (PEIXOTO JR., 2010, p. 245).

Esses movimentos geraram consciência sobre o poder de seus corpos e o controle heteronormativo, racista, classista e patriarcal das instituições. Os corpos saíram das casas, somados a outros corpos, formando um corpo de resistência rumo às praças, em protestos, e pelas ruas, expondo e impondo suas “diferenças”, fortalecidos pela vontade de mudança no sistema e de desterritorialização do espaço heterossexual dominante.

O que nos remete para o princípio da década de 1980, com a ascensão da teoria *queer*:

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2003, p. 24)

A palavra *queer* tornou-se um significante tão abrangente que seria difícil tentar defini-la, já que a proposta é justamente romper a cultura de categorizações, contudo, em *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças* (2012), o sociólogo Richard Miskolci enfatiza a importância do sentido da palavra em inglês, que ainda é um xingamento, uma injúria. Organizações como a *Queer Nation*, criada por ativistas da *ACT UP*, para alguns fins judiciais e legais, consideram *queer* os diferentes contextos culturais como feminismo, teoria pós-estruturalista, pós-colonialismo, movimentos radicais de negros, gays e lésbicas, ativismo da AIDS, práticas sexuais subculturais de sadomasoquismo e outros movimentos não normativos.

A história do movimento *queer* (e da monstrosidade no *queer*) se inicia com a epidemia da AIDS que propiciou aos

estados e algumas igrejas rotular gays e lésbicas como principais causadores dessa epidemia através do sexo. Iniciou-se uma guerra conservadora contra esses grupos ao invés de uma guerra contra o vírus.

A ideia por trás do *Queer Nation* era a de que parte da nação foi rejeitada, foi humilhada, considerada abjeta, motivo de desprezo e nojo, medo e contaminação. É assim que surge o queer, como reação e resistência a um novo momento biopolítico instaurado pela aids. (MISKOLCI, 2012, p. 24)

Assim como o monstro que chega à vila, a comunidade *queer* tornou-se abjeto, conceito definido pela filósofa Julia Kristeva como perturbador não somente para a saúde, mas para “(...)uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras” (1980, p. 4). Com isso, coube ao movimento *queer*, como a criatura de Frankenstein, mostrar que não era nociva e desvelar os sistemas e códigos que normatizavam essa abjeção intrínseca à sociedade.

Segundo Cohen “o monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (2000, p. 26). Como um *monstrum* (latim), ou seja, “aquele que adverte” ou “aquele que revela”, o movimento *queer*, assim como a teoria *queer*, permitiram questionar e entender a heteronormatividade como uma falácia do que se denominava normal ou natural. Sendo assim a monstruosidade *queer* se manifesta mais do que na forma de um monstro generalizado ou um abjeto. Sua aparição chega como um *arauto da crise de categorias*.

Exercendo seu papel de *monstrum*, a teoria *queer* possibilitou uma nova interpretação a respeito da diferença, do gênero e do corpo. Uma interpretação positiva, fora do ponto

de vista padronizado, dantes um ponto de vista do até então predominantemente masculino, heterossexual, branco e de classe média. Através desta teoria – e de suas interseccionalidades – compreende-se que cada classificação universal (masculino e feminino) possui diversas outras características culturais, constituindo uma variedade impossível de ser definida no mesmo indivíduo. O gênero está além do discurso do então sistema dominante, e o movimento *queer* reforça – como um aviso – a iminente reestruturação ou desestruturação de um conjunto de códigos e instituições.

[...] o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um ‘sistema’ que permita a polifonia, a reação mista [...] e a resistência à integração. (COHEN, 2000, p. 31).

A teoria *queer* evidencia este *monstrum* do fim do século XX, resistente à categorização. Um monstro invasor das “terras das identidades normativas” que, visto de longe, mal evidenciava seu potencial tamanho, mas ao se aproximar, estremeceu a cada passo as bases concretas das ruas e praças e desestabilizou a ilusão de perpetuidade dos cidadãos acomodados, despertando o medo dos poderosos – ao se verem pelos olhos espelhados do monstro – e a admiração dos marginalizados. Com isso, o corpo *queer* também pode ser conceituado num corpo monstruoso porque é aquele que agride o olhar no ângulo da normatividade dominante. É um corpo multifacetado, misto e inconstante. É a impossibilidade do absoluto.

Os devires de *Deus, essa gostosa*

Quando disser que vi Deus, ele era uma mulher preta

(Trecho da música *Mãe*, do cantor *Emicida*)

I met God, she's black.

(Frase de autoria anônima, estampada em camisetas de grupos feministas)

Dentre os multifacetados corpos *queer*, o corpo marginalizado de *Deus, essa gostosa* se enquadra no ambiente monstruoso pela sua sexualidade aguçada e pela ambiguidade de sentimentos que seu corpo provoca no *outro normatizado* (o homem hétero branco), desde a era da escravidão no Brasil. Um corpo que resgata em si a memória pós-colonial da mulher negra, ora desejado fervorosamente, ora abjeto.

Em sua *Tese IV: O Monstro mora nos portões da diferença* (2000), Cohen relatou sobre o pensamento europeu do século X a respeito da pele não-branca dos africanos:

A pele negra estava associada com o fogo do inferno, significando, assim, na mitologia cristã, uma proveniência demoníaca. O pervertido e exagerado apetite sexual dos monstros era, em geral, rapidamente atribuído ao etíope [...]. (COHEN, 2000, p. 31).

Essa descrição coincide com o corpo de pele negra, de exagerado apetite sexual que interessa à Deus na sua incorporação humana para experimentar as frivolidades do mundo. Como pansexual, o corpo da Deus é potência de transgressão, é erotismo. A Deus, de Rafael Campos Rocha, é uma monstruosidade *queer* porque não cabe num único conceito, porque entende a sua sexualidade como uma exploração ilimitada dos sentidos, e

porque sua personalidade irrompe de frente com os preconceitos criados pelos discursos sociais baseados em pré-conceitos (ou preconceitos?).

Dentre muitos episódios libertinos de Deus: na tirinha *Trato Quebrado*, o marido Carlos relembra as histórias em que Deus era bígama, casada com dois velhos (Figura 5). Já em outra sem título, Deus sai para a balada e retorna com uma amiga para promover um *ménage à trois* com o marido (Figura 6). Em sua primeira *graphic novel*, homônima, Deus interrompe sua apresentação ao leitor, incapaz de resistir à vontade de se tocar após o banho (Figura 7), mais tarde, ela relembra como conheceu o marido, promovendo um *ménage à trois* sadomasoquista com ele e a namorada. Já na sua última *graphic novel*, *Deus aos Domingos* a personagem se encontra num universo em que a Terra não existe mais, vivenciando em diversos planetas as experiências sexuais e relacionamentos com variado número de pessoas, terminando sua jornada numa orgia com todos os humanoides de um planeta em que caiu para reproduzir novas gerações (Figura 8).



Figura 5

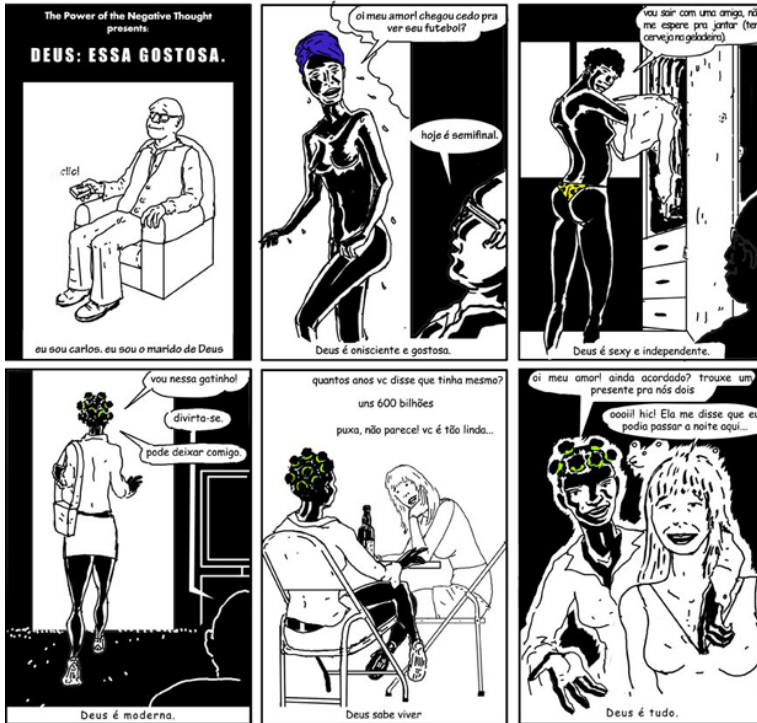


Figura 6

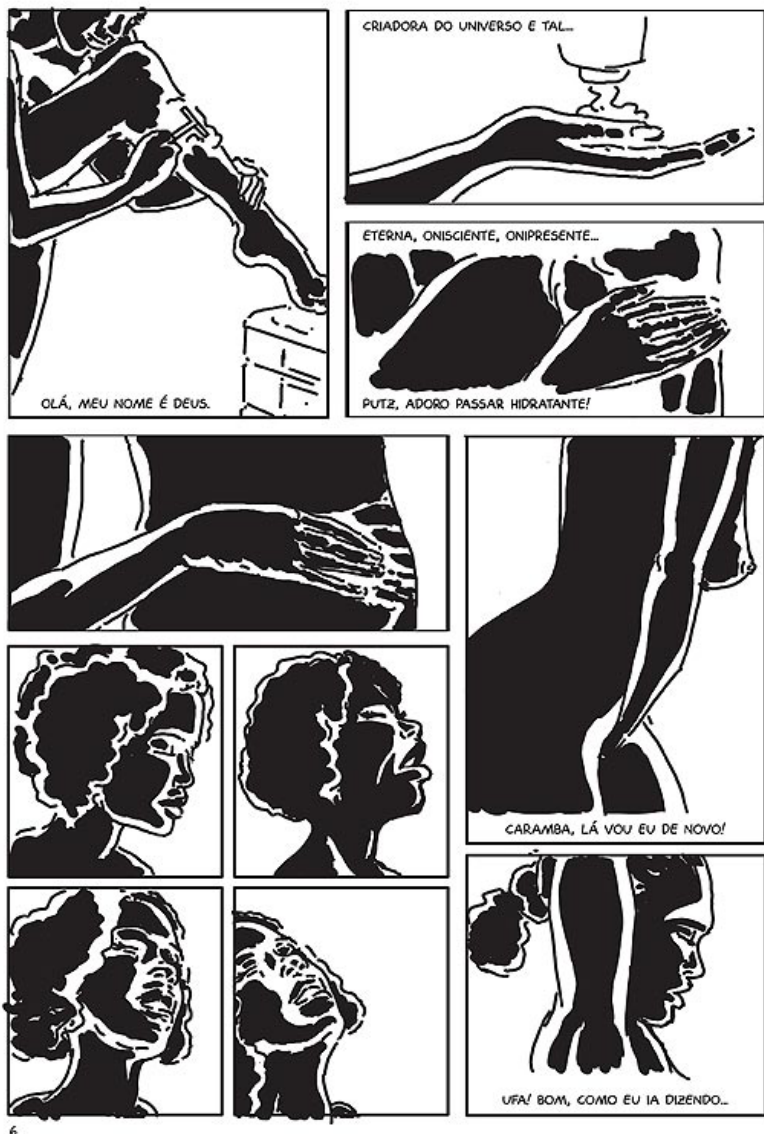


Figura 7



Figura 8

O *devoir-monstro* da *Deus* está além das características físicas. O papel dessa personagem, como o papel do monstro, é desestabilizar, questionar e deformar (dar outra forma) àquilo

que foi naturalizado no passado, como o olhar masculino, ainda dominante. Quando a própria Deus se autoprofana, ou seja, converte o seu corpo dantes sagrado para o mundano, torna-se um convite ao leitor para um exercício da sua própria transgressão, além dos seus próprios limites.

Em seu caráter divino, a personagem é apresentada como uma versão do Deus cristão, mas também como uma intersecção das culturas como as orixás das religiões de raiz africana e as deusas pagãs, todas divindades de personalidade e sexualidade fortes. Dentre os orixás, um *devir-mulher* se transfigura em *Oxumarê*, uma deidade curiosa por ser essencialmente masculina, mas que carrega consigo o feminino na metade do ano, uma deidade masculina que *devém-mulher*.

Também há de se ter cuidado com o conceito de *devir*, que aqui não propõe transformar-se ou imitar, mas, como afirmaria o filósofo Gilles Deleuze, “[...] extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67). *Oxumarê* é sempre representado pela cobra e pelo arco-íris, o que não indica uma transexualidade ou homossexualidade do orixá, como afirmam seus filhos-de-santo, mas que coincide com um discurso implícito dos conflitos do domínio fálico (cobra) ao mesmo tempo em que uma resistência e compreensão da multiplicidade dos corpos (arco-íris), como na história de resistência da cultura e do movimento *queer*. Rafael Campos Rocha, assim como *Oxumarê*, alimenta “sua deidade” através do seu *devir-mulher* quando a escrita e o desenho precisam tomar vida, pulsar para vivenciar as transgressões mundanas de *Deus, essa gostosa*.

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende

impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta. A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever? (DELEUZE, 1997, p. 11)

É através do seu devir-mulher que Rocha possibilita o devir-monstro da *Deus*. Como tal, *Deus, essa gostosa* é o seu meio que denuncia e critica com humor, com violência e, ao mesmo tempo, com indiferença. A Deus mediadora é sua reflexão do mundo como um criador da sua criatura Criadora dos mundos.

Referências

BRAIDOTTI, Rosi. “Mothers, monsters and machines”. In: _____. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994. p. 213-244.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. In: _____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 4. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 11-119.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade 1: Vontade de Saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org). *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-185.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica. UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

PEIXOTO JR., Carlos Augusto. O corpo e o devir-monstro. *Revista Lugar Comum*, v. 1, n. 25-26, 2010. p. 245-255.

PRECIADO, Beatriz. “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. Trad. Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, 2011. p. 11-20.

ROCHA, Rafael Campos. *Deus, essa Gostosa*. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

ROCHA, Rafael Campos. *Deus aos domingos*. São Paulo: Veneta. 2018.

ROCHA, Rafael Campos. *Deus, essa Gostosa*. Disponível em: <<http://deusessagostosa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

O *queer* como monstro na obra *Orlando* - Uma biografia, de Virginia Woolf

Jéssica Rosa

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”
(Beauvoir, 1949)

As buscas por explicações sempre moveram o mundo, a necessidade de afirmação e certeza do ser sempre rondaram os humanos, qualquer indefinição e incerteza era e é assustadora demais para a maioria. Em se tratando de definições, tem-se a do monstro, que tradicionalmente seria um ser assustador, deformado e mau. Olhar para os limites humanos provoca por diversas vezes grandes crises políticas, sociais, pessoais e religiosas. Para lidar melhor com esses abismos vê-se a necessidade de explanações e exaltações de um íntimo selecionado, a classificação de pessoas, sentimentos, hierarquias e seres. O ser humano sempre necessitou de limites entre si e o resto da existência e isso provém de tempos remotos, bem como os gregos que consideravam bárbaros todos aqueles que não fossem os seus. O distanciamento de muitos povos com o desconhecido, o estrangeiro e o inusitado constrói uma barreira entre as relações humanas, surgindo assim diversos monstros provenientes daquilo que se estranha e se hostiliza. Para Gil:

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós — no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser — nos ameaça de dissolução e caos. [...] A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde. (GIL, 2000, p. 177).

Desta forma, o monstro é também capaz de lembrar das fronteiras do indivíduo, de como o inexplorado é frágil, levantando assim a questão da diferença como monstruosidade. O monstro se mantém em um lugar oculto, exprimindo diversas faces, propondo riscos frente às identidades estáveis da normalidade. Quando há um ponto de encontro, a figura do monstro é rechaçada através de diversas práticas, como: as homofóbicas, as sexistas, as misóginas ou as racistas, para que haja uma limpeza social para os privilegiados, que são os homens brancos, cristãos e heterossexuais.

O diferente assusta e se expõem majoritariamente em períodos de grande crise. De acordo com José Gil, é “nos períodos transitórios, de intensa mudança ‘cultural’, que surgem as mais variadas aberrações.” (2000, p. 172). Essas monstruosidades seriam tudo aquilo que não se encaixa frente ao imposto socialmente, nascendo de desejos reprimidos em momentos de grande coibição, cruzando a linha e entrando no terreno indecifrável do ser, que se encontra circundado pela ignorância de terceiros quanto a esta disparidade.

No reflexo dos corpos, vê-se o outro, como em um espelho e esse monstro: “de-monstrador” (2000, p. 91), na expressão de Mary Russo, torna evidente o quanto as fronteiras são mutáveis, transgressoras e burlam as regras sociais tão tradicionais e ultrapassadas, que ainda vigoram. Essas demonstrações de monstruosidades possuem também lugares específicos de atenção, zonas corporais que são capazes de enaltecer características e provocar sensações variadas. Para Luiz Nazário:

A monstrosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São estas as partes do corpo que mais exteriorizam, naturalmente, o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle. (NAZÁRIO, 1983, p. 8).

Em *Orlando – Uma biografia* (1928), de Virginia Woolf, fica claro o estranhamento de Orlando com o outro e seu julgamento ao olhar aquilo que é mais evidente e assusta nessas amostras superficiais que adquire, como em: “Sacudido por soluços, só pelo desejo por uma mulher de calças russas, de olhos oblíquos, boca amuada e pérolas no pescoço” (WOOLF, 2011, p. 34). Nota-se a visão pertencente e de ligação com aquilo que está mais visível, conseqüentemente estabelecendo um demonstrar de poucas informações e muitas crenças equivocadas do outro.

Outra questão pertinente e curiosa sobre concepções descritas na obra, é como Woolf acompanha situações referentes a cada época percorrida pelo protagonista, como é o caso da Fisiognomia (ECO, 2007, p. 263), uma pseudociência que tinha por objetivo atribuir as aparências físicas das pessoas com o seu caráter, como o trecho a seguir:

Orlando, que era apaixonado por animais, logo reparou que os dentes dela eram tortos, os dois da frente virados para dentro, o que considerava ser nas mulheres um sinal infalível de caráter perverso e cruel, e assim, naquela mesma noite, desfez o compromisso para sempre. (WOOLF, 2011, p. 20).

Pode-se observar a nitidez das percepções que evidenciam o assombro que se manifesta ao ver o corpo do outro, abordando a visão desse ser distinto, que está à frente do protagonista e se torna um monstro. O monstro encontra-se, mais um vez, em tudo que se mostra diferente, peculiar e que acaba visto com

maus olhos. Em um ambiente social que a heteronormatividade rege, estabelece-se um ensinamento daquilo que deve ser seguido binariamente, homem/mulher, para uma relação afetiva. No entanto, essa exclusividade nas relações não é real ou absoluta, pois menospreza todas as outras variáveis existentes.

A heteronormatividade é uma das questões centrais dentro do *queer*, que surgiu em 1500 para falar de algo estranho e excêntrico. Entretanto, é na década de 1970 que o termo começa a ser fortemente estudado na academia e, de fato, reorientado com o objetivo de ponderar como são adquiridos e executados os comportamentos de gênero dentro da sociedade.

A necessidade de debater o *queer* tem se popularizado nas mídias e em toda a sociedade, porém vê-se reportagens e conteúdos pouco condizentes circulando em diferentes meios de comunicação, que reforçam estereótipos e preconceitos. Partindo da grande intolerância que se vê nas ruas e nos meios sociais, manifestações de violências arrebatadoras e violação dos direitos humanos; percebe-se quanto o tema *queer* ainda é tanto ignorado quanto temido, tornando-se um monstro.

Pode-se dizer que o *queer* hoje tenta debater profundamente com políticas públicas e as necessidades que permeiam essas discussões sobre a sexualidade, como a ausência de tolerância, que vão desde sutis aspectos preconceituosos como postagens nos meios sociais que agridem os sujeitos por suas condições sexuais e até homicídios, como é o caso do Brasil, que lidera o ranking em assassinato aos transexuais, mas que também é o maior consumidor de vídeos pornográficos destes; evidenciando mais uma vez o que Gil (2000) fala sobre o desejo e a repulsa com os monstros.

Os vícios patriarcais minam a sociedade com a propagação de ódio e a intransigência, não respeitando o fato de cada pessoa e cada corpo ter sua própria individualidade, pertencendo a uma

construção que vem desde seu nascimento, com experiências e crenças vividas. Segundo Preciado:

Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida. As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*. (PRECIADO, 2011, p. 18).

Apesar de toda a cultura binária, vê-se como os não binários estão presentes e representam uma multidão na sociedade. Tudo o que se mostra diferente e desconhecido é julgado e sofre prejuízos, como o *queer* que é ligado ao feminismo, ao movimento dos negros, dos gays, das lésbicas, do ativismo contra a AIDS, das subculturas do sadomasoquismo, entre outros movimentos das multidões *queer*. Há pouco tempo atrás, as pessoas que não se encaixassem em seu meio social e desobedecessem as regras eram internadas em manicômios e excluídas da vida social; pouco tempo depois vê-se uma repressão, ainda que mais sutilmente velada, acontecer com diversas pessoas de posicionamento dito transgressor.

Ousar, resistir e transgredir em meio a um mundo conturbado é uma das características mais marcantes da escritora Virginia Woolf, que se expressa de forma sarcástica e reveladora em uma época que as mulheres eram altamente menosprezadas. Evidenciando temáticas controversas e delicadas como a de *Orlando*, na década de 1920, sendo uma obra inovadora e fruto de uma personalidade transgressora da literatura inglesa.

Sexualidade em *Orlando*

Adeline Virginia Woolf nasceu em Londres, em 1882, filha de burgueses e família cercada pela literatura, teve uma boa

educação apesar de ter estudado em casa, ao contrário de seus irmãos, que tiveram o direito (por serem homens) de frequentar escolas e bibliotecas. Com a morte da mãe e do irmão, Woolf tem seu estado psicológico depressivo agravado, contribuindo para o seu suicídio em 1941, no rio Ouse.

A inspiração para *Orlando – Uma biografia*, veio do envolvimento amoroso entre a escritora e Vita Sackville-West, que durou cerca de quatro anos. Foram várias as ligações entre sua escrita e a vida real de Vita, como por exemplo, o Castelo Knole de sua família, localizada próximo a Kent, na Inglaterra, que possuía trezentos e sessenta e cinco quartos, inspirando o castelo que pertenceu a Orlando na ficção.

Em 1928, Virginia Woolf lança a obra sobre a androgenia. Se hoje há uma grande resistência ao tema pela sociedade, imagina-se o choque vivenciado pela escritora na época. É possível perceber sua ação atemporal, extremamente moderna, retratando a sexualidade e a transição do personagem de um homem poderoso, de boa família e rico, para uma mulher que tem seus direitos cortados, não pelo fato de sua misteriosa mudança de sexo, mas por ter se tornado uma mulher. Ao regressar à sua casa, é o estado que irá decidir sobre a sua vida, primeiro porque na teoria teria morrido e não poderia se apossar de seus bens, e em segundo se fosse o veredito que era uma mulher, não poderia se apossar de nada.

A obra literária de Woolf apresenta diversas temáticas referentes à sexualidade de Orlando, juntamente com o *queer* que representa a diferença na questão da androgenia, feminismo e monstruosidade, expondo indagações sobre o que concerne ser uma mulher frente a uma sociedade de extremo patriarcalismo.

No início da obra, vê-se um Orlando abastado nas questões financeiras e admirado por todos na sociedade, sendo um cavalheiro exímio que conquista tudo aquilo que deseja,

jogando-se aos desejos que lhe apetezem. Como quando avista Sasha pela primeira vez, sem saber se tratava-se de um homem ou uma mulher, permanecendo atraído pela androgenia deste ser. Com a escolha do nome da personagem, nota-se o anseio da escritora quanto à ambiguidade, já que Sasha corresponderia tanto ao diminutivo de Alexandre quanto de Alexandra.

[...] quando viu, saindo do pavilhão da embaixada moscovita, uma figura de homem ou de mulher, pois a túnica ampla e as calças à moda russa serviam para disfarçar o sexo, que o encheu da maior curiosidade. A pessoa, qualquer que fosse seu nome ou sexo, era de estatura mediana, de forma delgada e inteiramente vestida de veludo cor de ostra, orlado de uma estranha pele esverdeada. Mas esses detalhes eram obscurecidos pela extraordinária sedução proveniente da própria pessoa.” (WOOLF, 2011, p. 21).

A primeira vista Orlando sente atração e faz de tudo para se aproximar de Sasha, mas ela é uma alma livre e ele se frustra com as investidas e recuos dela. Na obra, Sasha não é uma mulher como tantas outras da época, ela é descrita como sendo uma estrangeira, bela e intrigante. Uma das observações de Orlando era que: “Nenhum ser humano, desde que o mundo começou, parecia mais encantador. Sua forma combinava ao mesmo tempo a força de um homem e a graça de uma mulher” (WOOLF, 2011, p. 58), deixando Orlando controverso em suas percepções sobre si e esta mulher, já que ele não consegue decifrá-la ou conquistá-la por completo.

A autora arroja também ao demonstrar uma escrita particular em respeito aos personagens, exprimindo o quanto se faz necessária uma denominação ampla das sexualidades que a língua peca em nomear, como Carla Cristina Garcia destaca:

O caráter queer da obra de Woolf está na maneira como destaca a multiplicidade, a fluidez, a impossibilidade de classificar constantemente o vocabulário conceitual utilizado normativamente para dar a cada um dos sujeitos uma identidade fixa e imutável. (GARCIA, 2012, p. 4).

Os mistérios descritos as sexualidades dos personagens no decorrer da trama, como na primeira aparição de Sasha, denota a falta de possibilidades da língua normativa em demarcar os personagens nesta obra. Ressaltando assim, a visão *queer* em *Orlando*, não só da impossibilidade visível de nomear a sexualidade, mas de questionar o leitor sobre a necessidade de uma nova dimensão, que é a língua e sua falta de abrangência com o todo, que é extremamente plural, necessita de atenção e ainda um remanejamento da escrita e seus significados.

A obra se desenrola por cerca de quatrocentos anos, retratando as aventuras, sentimentos e curiosidades do personagem principal, anterior e posterior à sua mudança. O protagonista expressa sua masculinidade na primeira fase, em um ambiente de extremo patriarcalismo, fazendo-se valer de seus benefícios e exercendo seus privilégios.

Assim sendo, o direito dos homens à propriedade de terras e mulheres ocorre há séculos, minando qualquer que seja o desejo pessoal que estas mulheres possam ter, permanecendo em ambientes para vislumbre, como meros objetos que devem servir e ser conquistados em toda sua pureza. São várias as instâncias que dividem este binarismo, homens e mulheres, como grupos estranhos aos respectivos corpos, mentes, possibilidades, modos de se portar e vestir, como defende Simone de Beauvoir:

O homem quase não precisa preocupar-se com suas roupas: são cômodas, adaptadas a sua vida ativa [...] A mulher, ao contrário: é julgada, respeitada, desejada. Suas vestimentas foram primitivamente destinadas a

confina-la na impotência e permaneceram frágeis: a meias rasgam-se, os saltos acalcanham-se, as blusas e os vestidos claros sujam-se, as pregas desfazem-se; entretanto, ela mesma deverá reparar a maior parte dos acidentes. (BEAUVOIR, 1967, p. 453).

Na segunda fase, quando Orlando mulher descobre essa nova dimensão que o corpo irá ocasionar, mesmo sem grandes estranhamentos com a mudança, iniciam-se embates com diversas questões do que é ser uma mulher frente à sociedade, aos bens, aos direitos, sua significância no mundo e as responsabilidades que são impostas frente a isso. Passando a se imbuir de detalhes femininos, como vestidos, joias e a opção de oferecer chá com ou sem leite a terceiros. Instaurando uma modificação no estilo de vida do protagonista, como é o caso dos seguintes trechos: “O homem tem a mão livre para pegar a espada, a mulher deve usar a sua para evitar que os cetins lhe escorreguem dos ombros” (WOOLF, 2011, p. 76) ou em:

Aqui, sacudiu o pé impacientemente e mostrou uma ou duas polegadas da perna. Um marinheiro que estava no mastro, e que olhou por acaso para baixo naquele momento, sobressaltou-se tão violentamente que perdeu o equilíbrio e só se salvou por um triz. “Se a visão dos meus tornozelos significa a morte para um homem honesto que sem dúvida tem mulher e família para sustentar, devo, por humanidade, mantê-los cobertos”, pensou Orlando. No entanto, suas pernas estavam entre seus maiores encantos, e ela começou a pensar a que estranha situação chegamos quando toda a beleza de uma mulher tem que ser mantida coberta para que um marinheiro não caia do mastro principal. (WOOLF, 2011, p. 65).

Nota-se a descoberta de uma responsabilidade nunca vista por Orlando, havendo a incumbência de agir, se portar

como mulher e adquirir noções de um certo ou errado inédito no íntimo do protagonista. Como quando se vê obrigada e encarregada a preservar a vida de um homem, que com uma simples e longínqua amostra de tornozelos quase perde a vida, o que seria portanto culpa dela, já que este homem teria uma família e casa para sustentar.

Dentro deste trecho específico, Orlando cai em si, em um mundo diferente e desigual, onde as mulheres sempre habitam, mas nunca efetivamente. Em seguida, o personagem volta-se para a questão da virgindade e como ela se mostra diferente para um homem e uma mulher, logo se sente compelida a voltar junto do navio. Então, constata que:

Todo o edifício de controle feminino é baseado naquela pedra fundamental; a castidade é sua joia, peça central, que elas protegem até à loucura e morrem quando é arrebatada. (WOOLF, 2011, p. 64).

Se para o homem, a perda da virgindade era/é algo a ser comemorado antes do casamento, para a mulher é algo a ser, compondo uma das tarefas fundamentais de sua existência. A sociedade patriarcal exige e fomenta uma pureza e objetificação, que agridem aspectos de direito, de uma valorização transitória, que tenuamente endeusa e violenta.

Com o passar dos séculos, Orlando torna-se mais madura e regressa aos seus escritos adormecidos do passado e de quando tinha grandes possibilidades financeiras e intelectuais disponíveis à sua pena. Agora, transformado em mulher e com maiores dificuldades ao mundo literário, para se destacar como tal, transcende sua escrita antes insegura e infantil, para uma escrita rica, com visões e percepções muito singulares a dos demais.

Orlando se organizara tão bem que estava numa posição extremamente feliz; não necessitava combater sua

época nem submeter-se a ela; era parte da época, mas permanecia ela mesma. Assim agora podia escrever, e escreveu. Escreveu. Escreveu. Escreveu. (WOOLF, 2011, p. 109).

Ainda assim, essa possibilidade é realizável, mesmo que limitadamente para a protagonista, por ter se casado e manter um resquício de sua antiga vida financeira. Algo que é muito difícil a uma mulher entre o século XVI e XX que a obra percorre, como Virginia fala em seu ensaio *Um teto todo seu*, publicado em 1929, “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção.” (WOOLF, 1985, p. 8). A necessidade de bens e capital faz-se imprescindível para a escrita das mulheres, pois sempre se encontram em um patamar inferior ao dos homens, tanto nos direitos financeiros, para obter meios de escrita, quanto na visão que o mundo engendra delas, que sempre foram e são minimizadas.

Conclusão

O direito à igualdade entre os sexos evoluiu durante os últimos anos da obra *Orlando*, como o direito à propriedade e voto em alguns países para as mulheres, já que a obra é finalizada em 1928 e nos anos anteriores a luta por paridade fervilhava em diversos lugares do planeta. Contudo, pequenos direitos como os citados demoraram mais de quatro séculos para serem executados e hoje, anda-se ainda a passos curtos; a sociedade se estabelece de forma a punir e subjugar as minorias. Julgando a condição de classe, raça e gênero, como seres menores, que são estranhos a uma sociedade que deseja, usa e renega.

Virginia expõe um ponto crucial ao falar sobre a androgenia e mudança de sexo em 1928, gozando de sua eficiência em expor algumas das prerrogativas pertinentes ao ser humano Orlando

e suas épocas. Com a evolução da obra é possível viver duas dimensões reais para o mesmo personagem, acompanhando seu desenvolvimento e maturidade com a transformação para mulher.

A androgenia é um dos destaques da obra, uma via em que mostra duplas perspectivas entre ser um homem e uma mulher, fazendo-se notar como Orlando é um ser humano qualquer, único e responsável de si. Para Judith Butler:

Uma sociedade sem gênero, andrógena, significa a crença na possibilidade de uma sociedade na qual a anatomia sexual não determinaria o que cada indivíduo é, faz ou com quem se relaciona sexualmente. (BUTLER, 2003, p. 10)

As rotulações impedem a igualdade entre as relações, e definir o outro para saber a forma de tratamento a ser tomado, menospreza toda a multidão existente de diferenças. A fala implica pertinentemente na percepção que se tem de mundo, a cultura enraizada de sempre distinguir o binarismo, homem/mulher, que propicia uma exclusão de tudo que a sociedade não sabe ou tem medo de falar.

Com o passar dos séculos, Orlando não se torna apenas um ser sensato pelos anos percorridos, mas por sua transformação em vivenciar ambos os sexos biológicos. O monstro *queer* habita Orlando na imortalidade e transcendência, em um corpo que não era de seu conhecimento, passando a adquirir e usufruir de percepções referentes tanto de um homem quanto de uma mulher. Entendendo as dimensões e possibilidades de existência, tornando o seu olhar e desejo independentes de condutas impostas pela sociedade.

A obra proporciona um amplo panorama da existência de Orlando através dos séculos, expandindo seus horizontes antes tão limitados, para concepções de diversidades e pensamentos

que jamais nutriria ou seria dentro da ficção, caso não houvesse a transformação para o Outro, uma mulher.

O Outro é sempre um âmbito ímpar proveniente da visão daqueles que se encontram fora da perspectiva condizente com a realidade do próximo, ocasionando a incompatibilidade na compreensão da individualidade. O *queer* é o Outro, uma variedade extensa de possibilidades e realidades, de como se adquire e constrói formas de existir. Lugar habitado por tantos e tantas Orlando's, que almejam uma existência ainda utópica para os *queer*, que seja de proteção e respeito aos direitos à liberdade de expressão.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *Segundo sexo – a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GARCIA, Carla Cristina. O que viu Tirésias. A identidade transexual na obra de Virginia Woolf. In: *Revista de Psicologia da UNESP*, v. 1, n. 11, 2012. p. 44-45.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org). *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica: 2000. p. 165-184.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1983.

PRECIADO, Beatriz. “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. Trad. Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. In: *Revista de Estudos Feministas*. v. 19, n. 1, 2011. p.11-20.

RUSSO, Mary. "Freaks, Freak Orlando, Orlando". In: _____. *O grotesco feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 91-125.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia. *Orlando – Uma biografia*. Trad. Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

O *queer* é o monstro: transexual e literatura contemporânea em *As fantasias eletivas*

Luciane Bradbury

A sociedade contemporânea ainda encontra dificuldade no trato e na convivência com todos que ousam existir de forma diferente de padrões de comportamento rigidamente impostos, mas nem sempre esse cerceamento ocorre de forma explícita. Para constituir uma reflexão sobre as normas que regem a sociedade e o modo como elas criam sujeitos que são marcados como normais e anormais, faz-se necessário não apenas apresentar conceitos fechados, mas condições básicas elencadas por autores da teoria *queer* em busca de uma compreensão de como a sexualidade estrutura a ordem social contemporânea.

A teoria *queer* analisa, historicamente, a crença nos poderes e efeitos da sexualidade na formação da sociedade, evidenciando, portanto, como os indivíduos são chamados a posicionar-se e existir dentro de comportamentos binários. Todavia busca-se ir além da mera análise de conceitos e sistematização de ideias de críticos e teórico do *queer*, explorando, por meio do texto literário, da vivência da personagem Copi, do livro *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder, os conceitos aplicados a situações literárias. A escolha do texto literário está amparada pela crença de que a literatura se presta à análise social, busca-

se, portanto, na análise de uma personagem travesti, a reflexão de representatividade deste grupo na sociedade contemporânea. Segundo Richard Miskolci, em *A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica de normalização*, essa análise pode se dar

(...) a partir da percepção de que não são sujeitos que têm experiências, mas, ao contrário são experiências que constituem os sujeitos. Assim, elas criam sujeitos marcados por processos sociais que precisam ser reconstituídos, explícitos e analisados pelo pesquisador. (2009, p. 173).

Ainda pensando no uso da literatura como material de análise de relações sociais, Mikhail Bakhtin, no prefácio de *Problemas da poética de Dostoiévski*, afirma que “[...] toda obra literária é interna, imanentemente sociológica. Nela se cruzam forças sociais vivas, avaliações sociais vivas penetram cada elemento de sua forma.” (BAKHTIN, 2011, p. 195). Portanto, percebe-se que na busca da compreensão de práticas sociais a literatura é um importante registro a ser usado, pois se apresenta como espelho de discursos que refletem uma determinada sociedade, que segundo Bakhtin é a “combinação de discursos plenos das personagens sobre si mesmas e o mundo” (ibid, p. 197).

Acredita-se ainda na importância de representação de pessoas *intersex* na literatura contemporânea como forma de multiplicação das diferenças, buscando subverter os discursos totalizantes e autoritários que ainda hoje ditam a normalidade heterossexual. Segundo Beatriz Preciado, no artigo *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*:

A tomada da palavra pelas minorias queer é um advento não tanto pós-moderno como pós-humano: uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições

modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação de corpos. (2011, p. 14).

Teoria *queer*

A teoria *queer* é uma vertente de estudos e pesquisas com múltiplas genealogias, com uma origem global, e segundo Richard Miskolci, os Estudos *Queer* surgem de uma vertente dos Estudos Culturais em uma aplicação criativa da filosofia pós-estruturalista. Em artigo intitulado *Comentário*, o autor analisa a trajetória de Eve Kosofsky Sedgwick, cujos estudos retomam o projeto inicial de Foucault, dentro da perspectiva da sexualidade enquanto construção social e histórica. Ao revelar a história da construção da sexualidade desvincula-se a prática sexual da ordem do natural, e percebe-se, portanto, que a sexualidade é algo construído de maneira compulsória. Desses estudos emergem uma base fundamental da teoria *queer*, pois, o fato de se entender a sexualidade como algo que se ensina, se força ou se impõe, lança luz sobre a compreensão de como a sexualidade estrutura a sociedade contemporânea. Há de se pensar em dois aspectos: o gênero vinculado com o sexo biológico e a heteronormatividade, ou seja, a heterossexualidade vista como natural e normal. Outro importante questionamento da autora, revisitado por Miskolci, é o porquê de a sociedade impor rigidamente a heterossexualidade. A resposta vem de uma análise histórica de como a configuração social heteronormativa foi sendo usada para validar o privilégio de homens que subordinam mulheres em relações de poder, demonstrando ainda que a homofobia é misógina.

Judith Butler também apresenta uma importante e subversiva colaboração nesta teoria, afirmando que o gênero é performativo, ou seja, uma teatralização, uma mimetização de gestos, modos e signos que são impostos e aprendidos desde sempre, seguindo nossa cultura e ligadas ao sexo biológico.

Em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), Butler usa o exemplo de *drag queens* e travestis que encenam papéis diferentes do que lhes é predeterminado, subvertendo a ordem compulsória, trazendo à reflexão o quanto há de performativo em cada indivíduo.

A teoria *queer* é, portanto, uma reflexão para todos, não apenas homossexuais, mas um convite ao questionamento da performatividade dos comportamentos e da hierarquia social de gêneros. De como a heteronormatividade é usada para validar aqueles que têm voz na sociedade, sendo naturalizados comportamentos que vinculam o sexo biológico com o gênero e as relações com o sexo oposto. Não é tampouco uma questão de minorias, são padrões de comportamentos impostos a todos, limitando, assim, múltiplas possíveis formas de existência com instituições normalizadoras como o casamento e a família tradicional e seus valores que colocam homens heterossexuais em posição social privilegiada.

Além disso, à medida que relações heterossexuais e a vinculação do sexo biológico com o gênero são vistas como naturais e normais, *outros* são inferiorizados e patologizados. Há de se admitir que há uma multiplicidade de vivências de gênero, de sexualidade, de afetividade e aqueles que ousam vivê-las são monstrificados, silenciados, ridicularizados, pois, inspiram o medo, o abjeto e a violência.

O *queer* é o monstro

Pensar a presença do *queer* na sociedade é pensar na experiência de injúria de como aprende-se sobre sexualidade, é pensar nas normas e convenções que criam *outros*, marcados como estranhos, anormais, a bicha, o sapatão, o monstro. Segundo Miskolci, no livro *Teoria queer: um aprendizado pela diferença*:

As pessoas aprendem sobre sexualidade ouvindo injúrias com relação a si próprias ou com relação aos outros. Na escola, quer você seja a pessoa que sofre a injúria, é xingada, é humilhada; quer ser a que ouve alguém ser maltratado dessa forma, é nessa situação da vergonha que descobre o que é a sexualidade. É claro que, dessa forma, isso se transforma em traumas, e tudo é pior para quem é humilhado e maltratado, mas também não é nada agradável alguém que – mesmo não sendo xingado – descobre que seu colega está sendo xingado e maltratado por causa disso. É assim que as normas se fazem valer. (2012, p. 33).

As injúrias constantes que o *queer* vivencia, a violência que sofre, a abjeção que seu corpo provoca o associa ao monstro – uma transgressão de determinadas leis naturais, uma violação extrema da norma da natureza.

No ensaio *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*, José Gil demonstra como a figura do monstro tem servido como importante artifício para a reflexão sobre a identidade humana. Os monstros, segundo o autor, “existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser.” Neste sentido podemos, portanto, perceber o incômodo trazido pelo corpo *queer*, “Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens.” (2000, p. 168). O corpo transformado do travesti faz pensar se essa transformação é uma possibilidade para todos.

Segundo Julia Kristeva, em *Poderes do horror, ensaio sobre abjeção*, “há na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça” e explica, “Não é, pois, a ausência de limpeza (*propreté*) ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema,

uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares e as regras.” (1980, p. 1-4).

Copi, a personagem travesti, de Carlos Schroeder, nos faz enxergar essa abjeção. A história traz uma amizade improvável entre Copi e Renê, um homem heterossexual, com histórico de violência contra sua ex-mulher que, ao se conhecerem, demonstra preconceito por Copi ser uma travesti: “Que mané paz, eu quero distância de traveco, ainda mais de você, vaza, senão vou te arrebenatar ó!” (SCHROEDER, 2014, p. 46). A repulsa pelo corpo de Copi continua mesmo após tornarem-se amigos, “Quando você se transformou..?” e a própria Copi complementa: “Nisso?! Nessa coisa?”. (ibid, p. 50). O travestismo é uma das performances de gênero mais marginalizadas, muitas vezes rechaçados por gays e transexuais, perpetuando a hierarquização de gêneros. O corpo do travesti não é legitimado pelas normas de gênero, o que gera violência. Segundo Berenice Bento, em *O que é transexualidade*,

Se as ações não conseguem corresponder às expectativas estruturadas a partir de suposições, abre-se uma possibilidade para se desestabilizar as normas de gênero, que geralmente utilizam da violência física e/ou simbólica para manter essas práticas às margens do considerado humano normal. O processo de naturalização das identidades e a patologização fazem parte desse processo de produção das margens, local habitado por seres abjetos, que ali devem permanecer. (2008, p. 43).

Ao deparar o leitor com a abjeção de Renê por Copi, percebe-se o mal-estar que o corpo dela causa ao amigo:

“Não Ratón, você é um coitado, mas tem sorte.”

“No quê?”

“Em ter uma amiga linda como eu! Hahaha!”

“Linda, mas com uma cenoura no meio das pernas.”

“E que cenoura, olha aqui! Hahaha.”

Copi, deu, né, eu não gosto dessas coisas.” (SCHROEDER, 2014, p. 56).

Pode-se buscar a reflexão dos motivos dessa reação em sociedade, pensando que a perturbação perante aqueles que ousam existir de outra forma senão as legitimadas pela heteronormatividade é o medo de se identificar com esse corpo, é o questionamento dos limites do seu próprio corpo, é perceber a possibilidade de se transgredir sua própria identidade. No trecho acima também é possível perceber como a personagem Copi diverte-se ao falar do próprio corpo, em outro trecho a personagem também usa humor ao falar de suas práticas sexuais: “e essa é a natureza da vida, ganhar e perder, nascer e morrer, caminhar e correr, dar o cu e comer, hahahahaha...” (ibid, p. 59). Pode-se associar esse comportamento da personagem a uma atitude *queer*, aquele que fala da margem, negando-se a domesticação, construindo um campo discursivo contra hegemônico.

“O insulto, um dos dispositivos mais eficazes para produção de seres abjetos que devem ser postos às margens, se transforma em fundamento para construir uma identidade marcada na e pela disputa. Assumir o insulto enquanto um elemento indenitário é falar da margem ao centro, construir uma concepção pós-indenitária.” (BENTO, 2008, p. 53-54).

O *queer* é monstro, aquele que causa repulsa em sociedade por ousar transgredir em relação a sexualidade e a seu corpo. É uma transformação necessária para a ressignificação de valores que marcam e excluem muitas pessoas. É uma marca que agride, que machuca, mas que ao ser assumida ganha espaço e se faz ouvir.

Personagem *queer* na literatura

Ao apresentar uma personagem travesti em um romance contemporâneo, o autor Carlos H. Schroeder se insere na história dos movimentos políticos sexuais. Em pesquisa *Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo* (2010, p. 47-52), Regina Dalcastagnè traz uma amostra de romances contemporâneos publicados por importantes editoras brasileiras, a pesquisa demonstra que personagens de “outro” sexo, ou seja, que não masculino ou feminino, não tiveram papéis de protagonista e nem mesmo narrador, aparecendo em 0.1% dos romances como coadjuvantes. A predominância de heterossexuais também é um dado a ser observado, com 81% das personagens nos livros pesquisados.

Aqui pode-se pensar na literatura como um claro reflexo da sociedade reguladora que busca a hegemonia e, com efeito, a normalização de corpos e discursos para um melhor controle da população. A pouca ou quase nula representatividade dos *outros* na literatura demonstra o quão calados são esses *outros* em sociedade. Pode-se buscar conceitos de Foucault, para se pensar em como é possível estabelecer uma relação entre o conceito de biopoder e a arte literária. O biopoder “com suas formas e procedimentos múltiplos” possibilita o controle e o “gerenciamento” das vidas “do crescimento dos grupos humanos à expansão das forças produtivas e a repartição diferencial do lucro” (FOUCAULT, 2012, p. 153-154). As vidas, segundo Foucault, são válidas se disciplinadas e enquanto força de produção e, assim como, o discurso médico é visto pelo filósofo como estratégia biopolítica de homogeneização dos corpos, assim pode-se pensar a literatura. Quando, ao analisar a pesquisa de Regina Dalcastagnè, lê-se “romances publicados por importantes editoras brasileiras” percebe-se o quanto o mercado literário

pode servir também como estratégia biopolítica que reflete a heteronormatividade e a vinculação do sexo biológico com o gênero como normais e naturais em sociedade. Nesse sentido a literatura pode ser vista como a cumprir uma função bipolar na sociedade contemporânea, legitimando grupos e discursos normalizados e normalizadores, mas, ao mesmo tempo, apresentando potencial para a resistência.

El homossexual o la dificultad de expresarse

El homossexual o la dificultad de expresarse (1971) é uma peça teatral de Raul Damonte Botana, cartunista e escritor argentino que era conhecido por Copi, mesmo nome da personagem de Schroeder, sendo uma homenagem declarada do autor a este importante artista, que já nas décadas de 1970 e 1980, trazia em sua obra uma estética e discussões trans. As peças de teatro de Copi, entre o irreal, o exagerado, o teatral suscitam para reflexão como o transexual deve entender-se, expressar-se, existir.

A personagem Copi faz jus à homenagem e também, através da escrita e da reflexão sobre processos literários, numa mescla entre fotografia e literatura, de forma metalinguística, busca entender-se.

“...O que me move para a fotografia são as similaridades com a literatura. A fotografia quer congelar um instante, e a literatura, recriá-lo, e ambas têm essa capacidade de permitir uma outra visão das coisas”.

“Mas ao menos você está escrevendo, não é? Aliás, não sei por que vocês escrevem, ninguém lê isso. Por que você escreve essas coisas?”

“Eu preciso me entender”. (SCHROEDER, 2014, p. 65-67).

Copi é escritora, o livro traz, num processo de intertextualidade fictícia, os textos escritos por ela, em dois capítulos, *A solidão das coisas* e *Poesia completa de Copi*. Esse fato remete à reflexão da *impossibilidade da escrita*. “Sou apenas um traveco contador de pequenas histórias sem sentido” (ibid, p. 104). Como Copi poderia tornar-se escritora em uma sociedade em que às travestis é negado expressar-se, em uma sociedade que as cala, que as coloca em xeque, emparedadas e as deixa como quase única opção a prostituição. “Não há dor maior que o da impossibilidade” (ibid, p. 75), diz um dos versos de Copi, a impossibilidade de expressar-se, de reconhecer-se, de representatividade. Essa impossibilidade que talvez seja ainda maior à travesti, uma das identidades de gêneros mais marginalizadas, causando abjeção até mesmo em outras formas de viver a sexualidade, como gays e transexuais que buscam operação para mudança de sexo. Essas disputas reforçam uma hierarquia de gênero que diz que um corpo vale mais do que outro, que uma voz tem mais validade que outra.

O mais intrigante é que essa disputa efetivada às margens não reverbera no centro. Os “normais” não diferenciam estas experiências indenitárias, simplificam tudo sob a rubrica de “anormais, “aberrações”, “coisas esquisitas” (BENTO, 2008 p. 76).

Inegável, portanto, a importância de obras como *As fantasias eletivas*, que ao homenagear outra forte representação da escrita trans, traz a voz do *queer*, por meio da literatura e a possibilita expressar-se.

Isto é *queer*

A singularidade da obra *As fantasias eletivas* se dá, igualmente, por colocar a sexualidade em uma posição secundária.

O livro apresenta personagens em diferentes posições na hierarquia social das identidades, Copi – travesti, e Renê – homem heterossexual. O mundo da prostituição também é apresentado ao leitor, as personagens se conhecem quando Copi vai até o hotel em que Renê é recepcionista para deixar um *book* fotográfico para ser mostrado a hóspedes que solicitam acompanhantes para sexo. Também Copi faz referência ao desejo “Há duas maneiras de se lidar com o desejo: ou você apaga com extintor, que é o que as pessoas geralmente fazem, ou você deixa o fogo se alastrar. Eu resolvi me incendiar” (SCHROEDER, 2014, p. 50).

O que realmente se destaca na história, no entanto, no relacionamento das personagens Copi e Renê, não é a sexualidade; o que as personagens compartilham é um sentimento muito comum a todos: a solidão, a grande temática do livro. Copi ser travesti e as questões de gênero suscitadas na obra são secundárias e isso é extremamente importante, pois é então, quando uma personagem travesti é trazida à cena com toda sua existência, humanizada pela solidão, por esse sentimento que compartilha com o amigo Renê. Não importa em que posição se esteja na hierarquia de gêneros, o sentimento de solidão é vivenciado por todos, o sentimento de solidão é humano. Renê é solitário, pois é muito ciumento e não consegue relacionar-se amorosamente. Ele também tem um histórico de agressão, está impedido de ver o filho e já tentou suicídio. Copi também vive solitária, “Travesti não tem família, ao menos de onde eu venho, não mesmo” (ibid, p. 60).

Há também nas conversas das personagens reflexões sobre solidão “Onde eu estava, ah, as fotografias, a ausência vai permeando tudo. Somos a todo instante impelidos para ela, para fugir do contato humano.” (ibid, p. 62). O capítulo que traz a “obra” de Copi chama-se *A Solidão das coisas*, com textos como “um pino de alarme de incêndio é a coisa mais solitária que existe:

ninguém quer tocá-lo.” (ibid, p. 84). Outra questão importante de se destacar é que ao falar de suas experiências ou desejos sexuais é com humor que Copi se expressa: “Eu não sou fotógrafo, não domino e nem estudei as técnicas de fotografia, nem tenho bons equipamentos fotográficos, tenho a minha Polaroid e uma imensa vontade de dar o rabo, hahahaha.” (SCHROEDER, 2014, p. 65). Também, na fala citada anteriormente, em que Copi compara seu órgão sexual com uma cenoura, é possível pensar em como o órgão sexual masculino ali perde sua simbologia de dominação do outro.

A sexualidade e as questões de identidade de gênero são na verdade sujeitos tratados de forma menor. Por esta razão que a orientação sexual das personagens, seus desejos sexuais ou a questão de Copi transitar entre gêneros não apresenta tanta importância quanto se poderia pensar. A leveza e o humor *desanuncia* uma interpretação dramática da sexualidade. Ao contrário, é esse humor o instrumento essencial que permite que se veja esta *outra* forma de desejo que Copi nos apresenta e apreciar as personagens, como são, e não por suas identidades sexuais, longe de um debate sobre gênero que pudesse reforçar os rolos sociais que se aplica a cada um.

Considerações finais

No livro analisado *As fantasias eletivas*, em sua personagem Copi e a forma como Carlos H. Schroeder a traz, há uma rebeldia contra, segundo Preciado, “uma definição de heterossexualidade como tecnologia biopolítica de produzir corpos *straight*” (2011, p. 12). A literatura, analisada sob uma perspectiva da teoria *queer*, demonstra uma reapropriação das minorias sexuais, o caráter subversivo que apresenta potencial, nela “as minorias sexuais tornam-se multidões”, o monstro sexual é aqui uma personagem autêntica, humana, em que sua vivência

sexual ou afetiva não a marca. Mas ao mesmo tempo, pôde-se analisar a abjeção causada por estes corpos em sociedade, em situações de discursos, proporcionadas pelo texto literário. A literatura contemporânea, portanto, proporcionando incômodo e reflexões sobre a presença do *queer* em sociedade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BOTANA, Raul Damonte. *El Hossexual o la Dificultad de Expressarse*. Colonia Roma Sur: Ediciones El Milagro/CNCA.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações Restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina & LEAL, Virginia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org). *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-185.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Poderes do Horror: ensaio sobre abjeção*. Tradução: Allan Davy Santos Sena. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Disponível em <https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1>. Acesso em 18 de jun. 2018.

MISKOLCI, Richard. Comentário, *Cadernos Paqu*, n. 28, 2007.

MISKOLCI, Richard. A Teoria *queer* e a Sociologia: o desafio de uma analítica de normalização. In: *Sociologias*, ano 11, n. 21, 2009. p. 150-182.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica/ UFOP, 2012.

PRECIADO, Beatriz. “Multidões *queer*: notas para uma política dos ‘anormais’”. Trad. Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. In: *Estudos Feministas*, ano 19, n. 1, 2011. p. 11-20.

SCHROEDER, Carlos Henrique. *As fantasias eletivas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

The background is a solid black field with several thin, white, straight lines of varying lengths and orientations. These lines intersect to form a complex, abstract geometric pattern of triangles and polygons. The lines are positioned such that they create a sense of depth and movement across the page.

PARTE II

Monstros e transgressões

O monstro canibal e o feminino em *Grave*

Raquel Maysa Keller

Discute-se aqui a relação entre o canibalismo e o feminino no filme *Grave* (2017), da cineasta Julia Ducournau, utilizando-se das teorias de Barbara Creed, em particular, seu estudo sobre o mito da *vagina dentata* em narrativas de terror, presente no livro *The Monstrous-Feminine* (1993). O mito da vagina com dentes encontra-se associado à ideia da castração masculina e torna-se, portanto, um assunto temido e largamente utilizado em narrativas de terror. Todavia, antes de entrar no assunto é necessário desenvolver uma breve contextualização sobre o fenômeno do canibalismo – inicialmente chamado de antropofagia – em nossa sociedade e como o assunto aparece em narrativas de ficção.

Relatos de canibalismo estão presentes em nossa história desde tempos ancestrais. Na mitologia grega, o titã Cronos, diante de uma profecia em que seria destronado por um de seus filhos, decide devorá-los todos. O escritor e filósofo francês Michel de Montaigne redige um ensaio inteiro sobre o canibalismo inspirado no encontro que ele teve, em 1562, com índios da tribo tupinambá que foram levados de terras brasileiras para serem exibidos na corte francesa.¹ Há também descrição de rituais

¹ Os Ensaios de Montaigne em Penguin-Companhia.

canibais nas chansons de geste do final do século XII, as quais narram as Cruzadas.²

Mais recentemente, há a história do canibal de Rotemburgo³ que colocou um anúncio na *dark web* procurando por alguém que quisesse ser comido (e achou um candidato). O que dizer do canibal de Garanhuns, Pernambuco?⁴ Ele e suas cúmplices recheavam coxinhas e salgadinhos com carne humana para vender e consumir. De acordo com eles, a ingestão da carne humana fazia parte de um processo de purificação. Esses canibais foram acusados e considerados culpados pelos crimes de assassinato, esquartejamento e ocultação de cadáver porque não existe previsão de crime para o canibalismo nas leis do Brasil.⁵

Em outro nível, algumas tribos de índios brasileiros acreditavam que ingerindo a carne humana um indivíduo poderia assimilar algumas das qualidades dos guerreiros, dos inimigos ou dos parentes mortos. A partir da descoberta das Américas o fenômeno da antropofagia passa a ser designado canibalismo, em referência a cerimônias da tribo indígena que se denominava *cariba* (significando corajoso), nas quais a carne humana era consumida. Não se sabe exatamente quantos grupos indígenas praticavam a antropofagia, mas, o ritual de comer carne humana durou até o século XVII, quando a catequização aboliu a prática nos territórios controlados pelos colonizadores. Entretanto, a lógica antropofágica permaneceu forte, inclusive na forma pela qual os índios assimilaram os rituais católicos, que

² <http://www.an1000.org/Forum-Moyen-Age/cannibalisme-et-1ere-croisade-t445.html>

³ <http://www.muitointeressante.com.br/tags/canibal-de-rotenburg>

⁴ <https://tvjornal.ne10.uol.com.br/noticia/ultimas/2014/11/13/historia-dos-canibais-de-garanhuns-e-marcada-por-crueldade-e-horror-16665.php>

⁵ Não existe o crime de canibalismo no Brasil. Comer carne humana não é crime, pois não há tipificação desta conduta no código penal. No Código Penal estão tipificados os crimes de destruição/ocultação de cadáver e de vilipêndio de cadáver (que consiste em violar o cadáver de alguma forma), mas estes crimes não estão necessariamente associados a canibalismo (artigos 211 e 212 do Código Penal).

incluem a ingestão do sangue e do corpo de Cristo. Hoje só a tribo ianomâmi conserva o hábito de comer cinzas de cadáver, como forma de homenagear um amigo morto.⁶

De acordo com Michel Foucault, até o século XVIII, o monstro era considerado dentro de uma noção jurídico-biológica ou jurídico-natural, ele não era apenas um infrator das leis na sociedade, mas principalmente, um violador das leis naturais, com sua natureza contranatural. Nesse contexto, o monstro não gerava uma simples resposta da lei, o que ele suscitava era algo diferente, era a violência, o suplício. “Como a psiquiatria criminal passou, de uma forma em que ela interrogava esses grandes monstros canibais, a uma prática que é a interrogação, a análise, a medida de todos os maus habitantes, pequenas perversidades, maldades infantis, etc?” (FOUCAULT, 2001, p. 138). De forma análoga ao que aconteceu à mudança da tipificação do monstro para pequenas anomalias, assim o canibalismo é hoje, em seus raros exemplos, punido via outros delitos ou transgressões prescritas em lei, não porque configura crime (sua incidência é baixa ou praticamente inexistente), mas porque sua natureza anormal encontra-se tipificada em outros crimes.

As “pequenas” anomalias tais como esquizofrenia, impulso criminal, canibalismo, entre outras, têm servido como matéria-prima para filmes de terror e têm se multiplicado de forma inesperada. Só para citar alguns filmes que tratam do tema canibalismo e seus desdobramentos, vemos o fenômeno se apresentando como forma de vingança (*O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, 1989); como força que aparece por detrás de paredes (*As criaturas atrás das paredes*, 1991); como forma de sobrevivência (*Vivos*, 1993); como lenda urbana (*Sweeney Todd*, 2006) e, mais recentemente, como herança

⁶ ALBERT, Bruce. *A fumaça do metal: história e representações do contato entre os Yanomami*, 1992.

genética feminina (Grave, 2017). Parece-nos que o retorno ao mito do bom selvagem e o selvagem “puro” de Montaigne interessa-nos e muito ainda.

“Il n’est rien si horrible à imaginer que de manger son père” (MONTAIGNE, 2002, p. 79). Embora o ato de devorar o próprio pai seja inimaginável para a maioria das pessoas, várias culturas praticantes do canibalismo acreditavam que estavam executando um ato de devoção ao incorporar os mortos e, de alguma forma, trazendo-os de volta à vida através da transmutação de sua carne digerida. Montaigne acreditava que um bom parâmetro de comparação com a civilização ocidental seriam os canibais que não sofriam dos mesmos males, ou seja, mentira, avareza, inveja, traição, calúnia, etc., os quais se apresentavam selvagens e, de certa forma, puros, porque não sofreram alteração em sua natureza. Para Montaigne, existiam leis naturais governando a existência dos homens, porém essas se perderam devido à inconstância e à vaidade da razão. Diferentemente dos índios canibais, os homens civilizados foram corrompidos em sua natureza e isto gerava desigualdade social.

Alguns tipos de canibalismo ainda acontecem no mundo atual, seja como crime, rito cultural ou forma de sobrevivência. O fenômeno continua a existir e, na ficção, é um tema que continua provocando grande interesse, dado o número crescente de produções audiovisuais sobre o assunto. Mais direto ao ponto, nos relatos reais e ficcionais de antropofagia pesquisados, há poucas histórias sobre canibalismo feminino. No entanto, nas produções audiovisuais recentes, há numerosos exemplos de canibalismo praticado por mulheres, como é o caso da série cômica *Santa Clarita Diet* (Netflix, 2017-2018), do filme *Amores canibais* ou *Bad Batch* (Ana Lily Amirpour, 2016) e do filme que será analisado *Grave*, no qual o canibalismo e o feminino em termos do monstruoso são particularmente proeminentes.

Tradições, ritos de passagem e simbolismos em *Grave*

Em *Grave*, apenas as mulheres da família da protagonista têm o gene canibal, que começa a se manifestar em Justine, a protagonista, que até então era vegetariana, quando ela é obrigada a comer fígado de animais em um trote da faculdade de veterinária. Seu corpo passa por transformações: primeiro ela sofre de um prurido constante, depois vem a descamação da pele em todo o corpo, sangue escorre de seu nariz e sai cabelo de sua boca. O corpo de Justine entra em uma espécie de colapso para ela se tornar canibal, como se fosse um rito de passagem para a vida adulta. *Grave* (e *Santa Clarita Diet* também) mostra o ritual de transformação corporal por meio de secreções que parecem fazer parte de uma lei natural no caminho da mudança para uma dieta canibal. O filme está permeado de ritos de passagem e simbologias.

A narrativa do filme pode ser interpretada como o início da vida adulta e as situações traumáticas que fazem parte disto. Justine deixa sua família, sua casa, seus amigos para morar na e viver a faculdade de veterinária. Lá encontra um outro rito dentro deste rito de passagem que é o trote aplicado nos calouros: ela se vê forçada a comer fígado de animais, mesmo sendo vegetariana. Mais tarde na trama temos a explicação que o vegetarianismo foi algo imposto pela mãe a fim de resolver o problema de canibalismo hereditário. O vegetarianismo acaba funcionando como uma proteção materna que não quer que a filha manifeste as mesmas características monstruosas que possui. Ao final, em uma conversa com o pai, Justine descobre o segredo da sua família: sua mãe também é canibal e todas as mulheres de sua família passam pela experiência ao chegar à vida adulta. Ao mesmo tempo, uma carga de responsabilidade é colocada sobre ela quando o pai afirma ter certeza de que ela encontrará uma solução para o problema de canibalismo. Outros rituais são apresentados no filme, como a

humilhação dos calouros pelos veteranos ou o fato de que todos os membros da família de Justine vão para a faculdade de veterinária, a profissão como uma tradição familiar.

O filme apresenta diversos elementos simbólicos a exemplo da cena da tesoura, na qual, Alexia, irmã mais velha de Justine, decide ajudá-la a se depilar com cera. A cera gruda na pele de Justine e Alexia resolve usar uma tesoura para ajudar a retirar a substância. Justine chuta a mão de Alexia e a tesoura acaba decepando um dos dedos da irmã. Alexia desmaia, mas acaba voltando a si no momento em que Justine está devorando seu dedo. Barbara Creed afirma em *The Monstrous-Feminine* que a tesoura é associada ao feminino (1993, p. 105) quando revisita Freud que, por sua vez, relata o caso do pequeno Hans, o qual imagina como seria o órgão genital de sua mãe. Hans usa uma tesoura, que coloca no meio das pernas de uma boneca e depois abre um buraco pelo qual ele teria saído e, posteriormente, sairia sua irmã (a mãe estava grávida). Esse relato relaciona-se ao medo masculino de castração, remontando o mito da *vagina dentata*, ou vagina com dentes, o qual é encontrado em diversas culturas. A mulher é vista como castradora porque possui uma vagina com dentes que pode engolir e decepar o órgão sexual masculino; e a tesoura é simbólica desse medo latente que, mesmo sem conhecer, Hans soube representar.

Ainda em termos de transformação e simbologia, depois que Justine come carne, sua pele começa a coçar e a descamar. Acompanhamos esta transformação debaixo dos lençóis de Justine. Na noite em que começa a transformação, Justine vira de um lado para o outro na cama e logo em seguida à metamorfose, aparece um cavalo correndo. A transformação é rápida e forte, assim como um cavalo. Barbara Creed⁷ nos relata que o

⁷ Barbara Creed, em *The Monstrous-Feminine* (1993), quando discute o mito da *vagina dentata*.

pequeno Hans, objeto de estudo de Freud, associava a figura do cavalo à de sua mãe, porque achava que sua mãe possuía um órgão sexual dobrado dentro de uma caixa ou bolsa, como um cavalo. Esta caixa, para Hans, tinha algo dentro, uma tesoura! Consequentemente, sua mãe possuía uma vagina com dentes. Esta imagem do cavalo sendo associada à mulher é poderosa e combina com a ideia de castradora, que Creed quer, ao invés de castrada como Freud a entendeu e descreveu. A mulher então não teria inveja do pênis desta forma.

O simbolismo da *vagina dentata* é revisitado várias vezes durante a narrativa, por exemplo, quando Justine tira um pedaço do lábio do estudante que é obrigada a beijar. Ou quando sua irmã mata e come parte da perna do colega de quarto de Justine. Parece que a única forma de conter este canibalismo latente é reforçar os laços de família. Justine come o dedo da irmã, mas para por aí; Alexia, por outro lado, tira um pedaço da bochecha de Justine durante uma briga, mas depois consola a irmã. O pai mostra para Justine o tórax todo marcado por cicatrizes, marcas feitas por sua mãe. Todos sobrevivem, mas só porque são família. O vegetarianismo conseguiu conter Justine até o momento do trote, porém esta foi uma solução temporária.

O mito da *vagina dentata* serve também para “endurecer” ou amadurecer as personagens. Primeiro, Justine precisa cortar os laços de família que a mantêm segura para depois poder retornar à e restabelecer a união familiar. Ela vai se tornando uma *final girl*, conforme a concepção que Carol Clover desenvolve em *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (1992, p. 260), na qual a figura feminina, em filmes de terror, teria que se masculinizar, de incorporar características masculinas a fim de sobreviver. Dois exemplos clássicos de como essa masculinização ocorre são a personagem Sarah Connor em *O exterminador do futuro* (1984) e a tenente Ripley, de *Alien* (1979).

Nesse sentido, a masculinização de Justine é guiada por sua irmã Alexia, cujo nome significa ‘sem lei’. É Alexia que a faz comer fígado de animais para que os outros não a considerem fraca. Alexia também a ensina a urinar em pé e, principalmente, a sobreviver depois que Justine vira canibal. Uma das técnicas desenvolvidas por Alexia é ficar escondida na beira de uma estrada e, quando um carro aparece, se joga na frente dele. A ideia (muito arriscada) é que o motorista do carro vai tentar evitar o atropelamento, vai perder o controle do veículo e sofrer um acidente grave. No momento do acidente, Alexia e Justine se dirigem até o carro e canibalizam o indivíduo morto ou ferido dentro do veículo.

O feminino e o abjeto

A respeito do feminino, Creed vai desafiar a visão patriarcal de nossa sociedade argumentando que o protótipo de todas as definições de monstros é o corpo reprodutor feminino e que todas as representações da mulher até agora deixaram de fora o feminino como monstro:

Although a great deal has been written about the horror film, very little of that work has discussed the representation of woman-as-monster. Instead, emphasis has been on woman as victim of the (mainly male) monster. Why has woman-as-monster been neglected in feminist theory and in virtually all significant theoretical analyses of the popular horror film? (CREED, 1993, p. 1).

A íntima relação do canibalismo com o feminino em *Grave* pode ser entendida como um questionamento à visão patriarcal do corpo feminino como vítima, como propõe Creed.

Um outro elemento crucial ao filme de terror é o sangue e sua representação em narrativas que retratam vampiros, zumbis

e canibais. Não existe narrativa de vampiro sem a presença de sangue. E é um sangue tipo coagulado que aparece nas estórias de zumbis. O que se vê normalmente em narrativas canibais é o próprio comendo um pedaço de carne humana e o sangue sempre está presente nesta representação. Em *Grave*, é interessante observarmos que o contato com sangue vai estimular o paladar da protagonista a ponto de ela desejar comer carne humana. Este desejo e repulsa, ao mesmo tempo, por sangue e carne, vai ao encontro da noção de abjeto de Julia Kristeva,⁸ abjeto sendo aquele que não respeita limites, posições, regras, aquele que perturba a identidade, o sistema, a ordem.

Além do tema canibalismo que todas essas produções têm em comum, encontramos o corpo abjeto, termo utilizado por Julia Kristeva de forma paradoxal:

A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not signify death. In the presence of signified death—a flat encephalograph, for instance—I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. (KRISTEVA, 1982, p. 3).

Parece aqui significativo entender o funcionamento do abjeto nas narrativas canibais porque todos os fluidos do corpo interessam. Em relação ao filme de terror, a repulsa ao consumo de carne humana é uma fonte maior de abjeção. Por exemplo, em *Grave*, Alexia, irmã de Justine, não respeita os limites morais

⁸ Julia Kristeva, em *Powers of Horror- an essay on abjection* (1982).

e sociais e resolve comer parte do colega de quarto de Justine. Justine, por sua vez, deseja seu colega de quarto e todas as secreções que saem dele. Ela o observa jogar bola e cuspir, jogar bola e suar e todos esses elementos que seriam causadores de abjeção, fazem com que ela o deseje. Justine, que sarcasticamente tem o mesmo nome de uma das principais personagens de Marquês de Sade, parece ter saído de um de seus romances, transformando o abjeto em perversão.

A questão da ingestão de carne humana nesta narrativa, que é ao mesmo tempo natural e causadora de asco para um indivíduo que não é canibal, e que está relacionada ao feminino, poderia estar também associada à menstruação da mulher, uma lei natural e um incômodo. A menstruação, como um rito de passagem à vida adulta, traz o benefício do início de uma vida reprodutiva e a inconveniência de um sangramento mensal. Em todas as situações descritas aqui, um elemento revelador de alguns fenômenos é o sangue. Através do contato com o sangue nas celebrações religiosas (representado pelo vinho já que não é possível usar o sangue em si) nos aproximamos de Cristo, nascemos, morremos, reproduzimos, nos tornamos canibais. O sangue tem um poder transformador de vida (recebemos sangue de outrem para vivermos), de mutação e de morte (Drácula transforma pessoas em vampiros ao mordê-las e o sangue é propulsor de muitas criações canibais). O tempo todo, realidade e ficção se mesclam em torno de narrativas de transformação. De qualquer forma, os elementos causadores de abjeção a indivíduos “normais”, não serão um problema nas narrativas que contêm rituais de passagem ou canibalismo.

Conclusão

Este trabalho fez uma leitura do filme *Grave* à luz do mito da *vagina dentata* que mostra a mulher como castradora e não como

símbolo fálico, ou mãe fálica, a qual tem como exemplo maior a bruxa com seus dedos e nariz grandes. O mito, que sempre existiu em várias culturas e em diferentes épocas, tem sua dimensão ampliada nesta narrativa com o acréscimo de canibalismo às características femininas. A partir disso, pensa-se na mulher como *man-eater* ou *castrating bitch* no sentido literal dos termos e sua masculinização fazendo com que, no final, ela se torne uma *final girl*. Os vários tipos de rituais de passagem encontram no canibalismo uma fonte inesgotável de sobrevivência.

A tipificação de “pequenas” anomalias, no sentido Foucaultiano, parece dar vazão à grande imaginação de delitos que podem ser cometidos em filmes de terror, que vão desde narrativas de sangue e tripas como é o caso de *The Walking Dead*, série de zumbis da Netflix, até o sofisticado canibal de *Hannibal*, outra série da Netflix, que prepara pratos refinados com carne humana para convidados especiais. O canibal que é puro, porque ainda não viveu em sociedade, no sentido que Montaigne quis dar aos indígenas do Novo Mundo, se torna matéria-prima riquíssima neste gênero.

Por fim, o corpo abjeto, sendo ele representado por sangue, pedaços de carne humana, pus, suor, etc., faz com que Justine deseje se alimentar e, de forma alguma, isto causa repulsa à personagem. Mais do que isso, Justine parece se tornar a Justine de Marquês de Sade transformando abjeção em perversão.

Referências

ALBERT, Bruce. *A fumaça do metal: história e representações do contato entre os Yanomami*. Anuário Antropológico, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 89, 1992. p. 151-190.

AMORES CANIBAIS. Direção: Ana Lily Amirpour. Produção: Annapurna Pictures, Vice Films. Estados Unidos: Netflix, 2016.

AS CRIATURAS ATRÁS DAS PAREDES. Direção: Wes Craven. Estados Unidos: 1991.

AVRAMESCU, Cătălin. *An intellectual history of cannibalism*. New Jersey: Princeton Univeristy Press, 2009.

BIAGI JR., João. “Qual é o sabor da carne humana?” Disponível em <<http://www.muitointeressante.com.br/tags/canibal-de-rotenburg>> Acesso em: 03 de janeiro de 2019.

CLOVER, Carol. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

CREED, Barbara. *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GRAVE. Direção: Julia Ducournau. Produção: Jean de Forêts. Bélgica, França: Wild Bunch, 2017.

HANNIBAL. Produção: Carol Dunn Trussell, Michael Wray, Don Mancini. Estados Unidos: Sony Pictures Television, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror – an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais – Livre premier*. Paris: LGF – Le Livre de Poche, 2002.

MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Penguin-Companhia, 2010.

O COZINHEIRO, O LADRÃO, SUA MULHER E O AMANTE. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander. Reino Unido, França, Holanda: Erato Films, Allarts Cook, 1989.

SANTA CLARITA DIET. Produção: Leila Conan-Miccio, Nancy Juvonen, Jimmy Simons. Estados Unidos: Netflix. 2017-2018.

SAS, A. Cannibalisme et 1ère croisade. Disponível em <<http://www.an1000.org/Forum-Moyen-Age/cannibalisme-et-1ere-croisade-t445.html>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2019.

SWEENEY TODD. Direção: David Moore. Produção: BBC. Reino Unido: BBC, 2006.

THE WALKING DEAD. Produção: Kirkman, David Alpert, Scott M. Gimple, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd. Estados Unidos: AMC, 2010-2018.

TV JORNAL NE 10 UOL/NOTÍCIAS. *História dos canibais de Pernambuco é marcada por crueldade e horror*. Disponível em <<https://tvjornal.ne10.uol.com.br/noticia/ultimas/2014/11/13/historia-dos-canibais-de-garanhuns-e-marcada-por-crueldade-e-horror-16665.php>> Acesso em: 03 de janeiro de 2019.

VIVOS. Direção: Frank Marshall. Produção: Kathleen Kennedy, Robert Watts. Estados Unidos: Paramount Pictures, United International Pictures, 1993.

As monstruosidades do Levítico: noções de puro e impuro na religião judaica e suas reverberações até hoje

Erik Dorff Schmitz

No século XXI, em tempos de pós-modernismo, as noções de pureza e impureza, medo e higiene, se compõe no ambiente social e religioso de forma diferente das primitivas vivências das religiões tribais.

Mary Douglas¹ aborda em seus estudos de antropologia e ciências da religião a questão do puro e do impuro, presente nas religiões primitivas em seus textos e rituais sagrados e nas grandes religiões mundialmente conhecidas em seus aspectos simbólicos e morais. Com as críticas e análises modernas do início do século XX com Freud (*Totem e Tabu* – 1913), Emilé Durkheim (*As formas elementares da vida religiosa* – 1912) e Max Weber (*A ética protestante e o espírito do capitalismo* – 1905), a religião e suas formas de manejo da vida cotidiana caem no âmbito do empirismo e são objetos de estudo para a antropologia e as ciências da religião de forma sistemática.

1 Mary Douglas (Sanremo, 25 de março de 1921 – Londres, 16 de Maio de 2007) é filha de Gilbert Tew, funcionário do serviço colonial Britânico e sua esposa Phyllis. A sua área de pesquisa é a de antropologia social. Foi considerada uma seguidora de Émile Durkheim e uma proponente da análise estruturalista, com um grande interesse por religião comparada.

Com a sua obra *Pureza e perigo – ensaio sobre a noção de poluição e tabu*, adentramos no estudo do ser humano que se descobre ser religioso, criador de regras de sociabilidade, de ética e de realidades além do mundo palpável. Essas regras primitivamente interagem entre os dois âmbitos cotidianos da vida do ser humano: o ambiente social da casa e das relações, e o ambiente dos atos e ritos religiosos. Hoje, esses ambientes geralmente estão separados uns dos outros, porém, nas primeiras religiões da humanidade, as realidades de diferentes lugares muitas vezes não eram distintas, sendo que uma interferia diretamente nas outras.

De forma geral, no século XIX é feita a distinção das religiões primitivas das grandes religiões do mundo sob dois aspectos:

Em primeiro lugar, as religiões primitivas seriam inspiradas pelo medo; em segundo lugar, estariam inextricavelmente misturadas com as noções de impureza e higiene. Quase todos os relatos de missionários e viajantes sobre religiões primitivas falam do medo, do terror e do assombro em que vivem os seus crentes. E como o medo paralisa a razão, ele pode dar conta de outras peculiaridades do pensamento primitivo, especialmente da noção de impureza. (DOUGLAS, 1991, p. 6).

Mary Douglas demonstra em sua obra que os rituais de pureza e impureza estão longe de serem aberrações que afastam os fiéis do fim da religião, mas são atos essencialmente religiosos. Estas noções inserem-se na vida social a dois níveis:

No primeiro nível, o mais óbvio, encontramos pessoas tentando influenciar o comportamento umas das outras. [...] a ordem ideal da sociedade é mantida graças aos perigos que ameaçam os transgressores. *Estes pretensos perigos são uma ameaça que permite a um homem exercer sobre outro um poder de coerção.* A este nível,

chamam-se as leis da natureza em socorro do código moral que sancionam [...] (DOUGLAS, 1991, p. 7, grifo meu).

Este é o primeiro nível em que se inserem os códigos de pureza e impureza. No outro nível, a utilidade das crenças relativas à poluição é percebida num diálogo em que cada um reivindica ou contesta um dado estatuto na sociedade: mas estudando de perto estas crenças descobre-se que os contatos que se julgam perigosos também transportam uma carga simbólica. É neste nível que as noções de poluição se relacionam com a vida social. Como afirma Douglas:

Creio que algumas poluições servem de analogias para exprimir uma ideia genérica da ordem social. Existem crenças, por exemplo, segundo as quais cada um dos sexos constitui um perigo para o outro quando entram em contato por meio dos fluidos sexuais. De acordo com outras crenças, apenas um sexo é posto em perigo pelo contato com o outro, geralmente o sexo masculino pelo sexo feminino, mas, por vezes, o inverso. No domínio sexual, estas noções de perigo são a expressão de uma simetria ou de uma hierarquia. É pouco provável que exprimam qualquer aspecto da relação real entre os sexos. Na minha opinião, seria melhor interpretá-las como a expressão simbólica das relações entre diferentes elementos da sociedade, como o reflexo duma organização hierárquica ou simétrica válida para todo o sistema social. (ibid, p. 8).

Porém, nas religiões primitivas as noções de pureza e impureza ainda não possuem uma elaboração filosófica, teológica e antropológica complexa. Essas relações se dão nos paradoxos de ordem e desordem, bem e mal, ser e não-ser, vida e morte, etc. Nos espaços sociais antigos ou atuais onde essas noções de puro e impuro estão impregnadas, todas essas questões paradoxais se agregam para formar os polos de ação e reação dos indivíduos, as

regras socialmente aceitáveis e a inclusão ou exclusão de pessoas em cada grupo.

Judaísmo e Livro do Levítico

A religião judaica do Antigo Testamento, é religião histórica: funda-se a princípio na revelação que Deus fez a determinados homens, em determinados lugares e circunstâncias, e nas intervenções de Deus em determinados momentos da evolução humana. O Livro do Levítico é um dos livros que reproduz a história dessas relações de Deus com os judeus, e tornou-se na religião judaica um livro fortemente legislativo. Tanto a Bíblia como o Livro do Levítico se formaram da seguinte maneira, como afirma Luiz José Dietrich²:

A Bíblia é uma construção que levou mais de mil anos para ficar do jeito que a vemos hoje. Começou com pequenas histórias de libertação contadas oralmente, que depois foram registradas por escrito, celebradas, recontadas, atualizadas em novos acontecimentos e aumentadas com novas histórias, memórias, cânticos, provérbios, leis e orações, tudo passando por diversas revisões até formar o livro que hoje temos em mãos.

[...] Assim é a Bíblia. O seu todo apresenta hoje o resultado das últimas grandes reformas pelas quais passou: o Antigo ou Primeiro Testamento revela predominantemente as formas que recebeu no período do pós-exílio (+- 400

² Bacharel em Teologia e Mestre em Teologia com ênfase em Estudos Bíblicos, pela Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção em São Paulo, Doutor em Ciências da Religião, com concentração em Bíblia, pela Universidade Metodista de São Paulo (2002). Atualmente é Professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Tem experiência na área de Teologia, com ênfase em Hermenêutica e Exegese Sócio Literária da Bíblia, atuando principalmente nos seguintes temas: História de Israel; História do monoteísmo em Israel; Pentateuco, História Deuteronomista, Profetas Pré-exílicos; Evangelhos Canônicos; Hermenêutica e política; cristianismo, Bíblia e cidadania; Bíblia e política; Ecumenismo e Diálogo Inter-religioso; Intolerâncias e violências em nome de Deus e Direitos Humanos.

a.C. até 200 d.C.) no processo em que se constituía o Judaísmo. E o Novo ou Segundo Testamento mostra o rosto que recebeu após a definição do cânone cristão, entre os anos 100 e 400 d.C. (Nova Bíblia Pastoral, A formação do Antigo Testamento, 2014, p. 9-10).

As primeiras manifestações religiosas dos judeus eram os sacrifícios e oblações rituais feitos nos campos. A agricultura e a pecuária eram a base da economia israelita antes dos anos 1000 a.C. Aos poucos, devido a invasões de povos vizinhos, os camponeses que viviam espalhados se unem em cidades maiores, formando os primeiros santuários para oferecerem seus sacrifícios, porém sem uma instituição religiosa forte.

A partir da monarquia, por volta de 1050 a.C., com o reinado de Saul irá se constituir um grupo social dominante que controla um exército e se mantém explorando o trabalho e apropriando terras dos camponeses pobres.

Como afirma Dietrich:

Essas grandes modificações na sociedade exigem uma justificação, uma *legitimação*. Isso será feito através da elaboração de uma religião oficial. Isto é, uma teologia, uma espiritualidade e uma liturgia que favoreçam ao rei e à hierarquia social. A religião oficial se concretiza com a construção de um Templo exclusivamente a serviço da monarquia, uma vez que as aldeias e tribos possuíam seus locais de culto e pequenos santuários próprios. Assim, a monarquia de Davi apropria-se do Javé das tribos e o coloca como patrocinador do rei e do seu exército (2Sm 6,1-19), e depois, na antiga cidade-estado cananeia de Jerusalém, Salomão constrói o templo celebrado como a “casa de Javé” (1Rs 8,12-13; Sl 132,5-7.13-14; 134,1; 135,1.21). (Nova Bíblia Pastoral, A formação do Antigo Testamento, 2014, p.12, grifo meu).

É somente a partir da monarquia que serão escritos os primeiros textos que constituirão a Bíblia. Porém a composição do Livro do Levítico só se dará após o retorno dos refugiados do Exílio da Babilônia (+- 587 – 530 a.C.). Pelo seguinte motivo:

Um conflito irá se estabelecer com a volta dos exilados, que encontram os latifúndios de seus antepassados ocupados há mais de 50 anos pelos camponeses remanescentes aos ataques Babilônicos. Todas as instituições libertadoras criadas no exílio passarão então a ser usadas pelos exilados para menosprezar, condenar e excluir os camponeses. *Os exilados irão se organizar em torno do novo Templo e, a partir dele, começarão a impor nova concepção de Deus, do povo de Deus e do pecado. [...] E o pecado é agora definido pelas leis de pureza e impureza, conforme o livro do Levítico.* (Nova Bíblia Pastoral, A formação do Antigo Testamento, 2014, p.17, grifo meu).

É assim que se dará a composição do Livro do Levítico, como tentativa de fortalecimento da religião oficial, inserindo regras, leis e normas diretamente na vida das pessoas. As leis vão ditar o que era necessário que o povo cumprisse para que a religião oficial fosse aos poucos se solidificando.

Para exercer essa legitimação e fortalecimento da religião oficial em torno do Templo, os “legisladores” vão criar leis fortes que orientem o modo de viver cotidiano das pessoas. A noção de puro e impuro, bem e mal, santo e profano, vão adentrar fortemente nas relações interpessoais, sobretudo familiares, como forma de fazer as pessoas sempre se reportarem a uma regra legitimamente dada por Deus, para não se desviarem e cometerem algo que lhe desagrade. Mas por trás das regras de pureza e impureza está a necessidade de a religião oficial ser lembrada em quase todos os momentos do dia e da noite, para ser sempre referenciada nas atitudes cotidianas e assim se estabelecer como “legítima”.

As monstruosidades do Levítico

No Livro do Levítico, do capítulo 11 ao 15, encontram-se as leis relativas ao puro e impuro. Na alimentação dos judeus, o texto faz a distinção entre animais puros e impuros. No texto, Iahweh fala a Moisés e Aarão como num passado mais distante, porém essa passagem está sendo escrita após o Exílio da Babilônia. O que se pode ou não comer?

Animais terrestres: “Todo animal que tem o casco fendido, partido em duas unhas, e que ruma, podereis comê-lo.” (Lv 11,3). Animais aquáticos: “Dentre tudo aquilo que vive na água, podereis comer o seguinte: Tudo o que tem barbatanas e escamas e vive na água dos mares e dos rios, podereis comer.” (Lv 11,9). Aves:

Dentre as aves, tereis por imundas, e não se comerão, pois que são imundas, as seguintes: o abutre, o gipaeto, o xofrango, o milhafre negro, as diferentes espécies de milhafre vermelho, todas as espécies de corvo, o avestruz, a coruja, a gaivota e as diferentes espécies de gavião, o mocho, o alcatraz, o íbis, o grão-duque, o pelicano, o abutre branco, a cegonha e as diferentes espécies de garça, a poupa e o morcego. (Lv 11,13-18).

Insetos alados: “Todos os insetos alados que caminham sobre quatro pés serão para vós imundos.” (Lv 11,20). Além de não poder comer o que é considerado impuro pela legislação, também não se deve tocar nos cadáveres desses animais: “Contraireis impureza deles; todo aquele que tocar o seu cadáver ficará impuro até a tarde.” (Lv 11,24). Os répteis são também impuros: “Dentre os animais que rastejam pela terra, são os seguintes os que considerareis impuros: a toupeira, o rato e as diferentes espécies de lagartos: geco, crocodilo da terra, lagarto, lagarto da areia e camaleão.” (Lv 11,29-30). Tanto não se deve

comer o que é impuro como não se deve tocar os cadáveres desses animais. O próprio texto afirma ao fim dessa redação:

Essa é a lei referente aos animais, às aves, a todo ser vivente que se move na água e a todo ser que rasteja sobre a terra. Tem por finalidade separar o puro e o impuro, os animais que se podem comer e aqueles que não se devem comer. (Lv 11,46-47).

No capítulo 12, o escritor elabora as leis a respeito da purificação da mulher após o parto:

Se uma mulher conceber e dar à luz um menino, ficará impura durante sete dias, como por ocasião da impureza de suas regras. No oitavo dia, circuncidar-se-á o prepúcio do menino e, durante trinta e três dias, ela ficará ainda purificando-se do seu sangue. [...] Se der à luz uma menina, ficará impura durante duas semanas, como durante suas regras, e ficará mais sessenta e seis dias purificando-se do seu sangue. (Lv 12,2-5).

Além de ser considerada impura após dar à luz, a mulher necessitava ficar um longo período em purificação, dependendo ainda se desse à luz um menino ou uma menina. Após esse tempo de purificação era feito um sacrifício oficial no Templo diante do sacerdote judeu. A mulher e o parto eram vistos como elementos impuros nesse contexto.

No capítulo 13, o Livro traz as leis em relação a enfermidades dermatológicas, que obviamente não possuíam o esclarecimento científico que se tem hoje. Nem todas as doenças eram realmente lepra, mas todas as que se avaliavam e se reconheciam dentro dessas leis eram impurezas. São várias as enfermidades: “Se se formar sobre a pele de um homem um tumor, um dartro ou uma mancha, pode tratar-se de um caso de lepra da pele. Será

conduzido a Aarão, o sacerdote, ou a um dos sacerdotes seus filhos.” (Lv 13,2-3). E mais: “Quando aparecer em um homem uma enfermidade do gênero da lepra, será levado ao sacerdote.” (Lv 13,9). Sobre a úlcera na pele:

Quando alguém tiver na pele uma úlcera de que já foi curado, se se formar no lugar da úlcera um tumor esbranquiçado ou uma mancha branco-avermelhada, esse homem se apresentará ao sacerdote. (Lv 13,18-19).

Sobre a queimadura: “Quando se der na pele de alguém uma queimadura, se se formar na queimadura um abscesso, uma mancha branco-avermelhada ou esbranquiçada, o sacerdote a examinará.” (Lv 13,24-25). Sobre as afecções de couro cabeludo:

Se um homem ou uma mulher apresentar uma chaga na cabeça ou no queixo, o sacerdote examinará a chaga e, se constatar uma depressão visível na pele, com pelo amarelado e fino, declarará o enfermo impuro. (Lv 13,29-30).

Outras manchas: “Se surgirem manchas sobre a pele de um homem ou de uma mulher e se estas manchas forem brancas, o sacerdote a examinará.” (Lv 13,38-39). Também sobre a calvície o Levítico trata:

Se um homem perde os cabelos da cabeça, trata-se de calvície da cabeça e está puro. Se é na parte da frente da cabeça que perde os cabelos, trata-se de calvície da frente e está puro. Mas se houver na cabeça ou na parte da frente uma enfermidade branco-avermelhada, é uma lepra que se desenvolveu na cabeça ou na frente de tal homem. O sacerdote o examinará [...] (Lv 13, 40,43).

A pessoa que é examinada pelo sacerdote e se enquadra nessas enfermidades, é considerada impura pela família, sociedade e religião oficial:

O leproso portador desta enfermidade trará suas vestes rasgadas e seus cabelos desgrenhados; cobrirá o bigode e clamará: 'Impuro! Impuro!' Enquanto durar a sua enfermidade, ficará impuro e, estando impuro, morará à parte: sua habitação será fora do acampamento. (Lv 13,45-46).

Quando se encontravam mofo ou bolor nas vestes, estas eram vistas como "lepra", também deveriam ser examinadas pelo sacerdote:

Quando em uma veste houver lepra, seja ela uma veste de lã ou de linho, um tecido ou uma coberta de lã ou de linho, de couro ou uma peça qualquer de couro, e se a mancha da veste, ou do couro, ou do tecido, ou da coberta, ou do objeto de couro for esverdeada ou avermelhada, é caso de lepra e deve-se mostrar ao sacerdote. (Lv 13,47-49).

No capítulo 14, o Livro trata também desses mofos os bolores que poderiam ser encontrados nas casas, sendo considerados "lepra".

Quando tiverdes entrado na terra de Canaã, que vos dou por possessão, e eu ferir de lepra uma casa da terra que possuireis, o seu proprietário avisará o sacerdote e dirá: 'Parece-me que há algo como lepra na casa.' O sacerdote ordenará que desocupe a casa, antes de vir examinar a enfermidade; assim ninguém se tornará impuro com aquilo que lá se encontra. (Lv 14,34-36).

Tanto a “lepra” da pele, como a das vestes, e a das casas deveriam ser vistas como impuras, e o que estava contaminado necessitava passar por um processo de purificação, com a supervisão do sacerdote do Templo, para assim ser purificado e retornar a pureza. A purificação das vestes e das casas eram mais simples, mas a purificação do “leproso” era repleta de leis: afastamento da sociedade, tempos de “quarentena”, oferecimento de animais como sacrifícios, rituais de limpeza e lavação do corpo, exames e rituais feitos junto com o sacerdote, etc. Na Bíblia a descrição desse processo ocupa trinta e dois versículos no capítulo catorze do Levítico.

Após as noções de pureza e impureza da lepra, a legislação judaica adentra nas impurezas sexuais, ocupando o capítulo 15, com trinta e três versículos.

Novamente o texto afirma que Iahweh falou a Moisés, dessa forma a ordem é justificada como vinda de Deus. A respeito das impurezas do homem, o texto afirma:

Quando um homem tem um fluxo que sai do seu corpo, tal fluxo é impuro. Enquanto tiver o fluxo, a sua impureza consistirá no seguinte: quer a sua carne deixe sair o fluxo, quer o retenha, ele é impuro. (Lv 15,2-3). [...] Quando um homem tiver emissão seminal, deverá banhar em água todo o corpo, e ficará impuro até a tarde. Toda veste e todo couro atingidos pela emissão seminal deverão ser lavados em água e ficarão impuros até à tarde. Quando uma mulher tiver coabitado com um homem, deverão ambos lavar-se com água, e ficarão impuros até a tarde. (Lv 15,16-18).

Em relação às mulheres, o texto afirma:

Quando uma mulher tiver um fluxo de sangue e que seja fluxo de sangue do seu corpo, permanecerá durante sete

dias na impureza das suas regras. Quem a tocar ficará impuro até a tarde. (Lv 15,19). [...] Se um homem coabitar com ela, a impureza das suas regras o atingirá. Ficará impuro durante sete dias. (Lv 15,24). [...] Quando estiver curada do seu fluxo, contará sete dias, e então estará pura. (Lv 15,28).

Esses casos de impureza não são apenas as enfermidades contagiosas através da relação sexual, mas a simples ejaculação masculina e a menstruação feminina. Tanto o homem e a mulher são tangidos por essas leis. Nesse caso, a mulher ainda mais do que o homem, pois se ela tem uma impureza de sete dias pelo fato de menstruar, ficará ainda mais sete dias impura, para daí poder ser purificada. Ou seja, passará praticamente metade de cada mês de sua vida impura enquanto tiver ciclo menstrual.

Monstruosidades e crítica teórica

Com a interpretação de Mary Douglas, podemos dizer que todas as coisas que apresentam características intersticial, incompleto, contraditório ou informe, são consideradas impuras, abjetas, profanas pelos israelitas e por outros povos primitivos. Estes seres ou coisas intersticiais atravessam as fronteiras de categorias profundas do esquema conceitual das culturas. Causam repulsa, medo, nojo, etc. (CARROL, 1999, p. 50)

Para os povos primitivos, para os semitas e para a humanidade de forma geral, as questões relativas à vida, morte e sexualidade, são as que possuem o caráter mais misterioso, sagrado e também assustador. Porém, devido à concepção de mundo e religião deste povo específico, os próprios líderes daquela sociedade viram a necessidade da criação de regras de higiene, limpeza, distinção, e de regulação social. E também de fortalecimento do poder e atuação da religião oficial frente

às ameaças de invasões de outros povos com religião, cultura e condições diferentes das israelitas. Não é à toa que a religião judaica no ápice de sua história continha seiscentos e treze mandamentos, seja de negação, ou de positivação de atitudes e comportamentos.

Mas por que podemos afirmar que as monstrosidades do Levítico são monstrosidades? Por que as transgressões dessas leis podem ser vistas como monstrosas?

Hoje vemos que os monstros desempenham um papel político como mantenedores de regras sociais, como afirma Julio Jeha:

Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas. *A coesão interna depende de uma visão de mundo comum, que diga àqueles afetados por ela que “as coisas são assim” e não de outra maneira e “é assim que fazemos as coisas por aqui”*. As fronteiras existem para manter medida e ordem; qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retornemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo. *O monstro é um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais.* (JEHA, 2007, p. 7, grifo meu).

As leis do Levítico servem para delimitar a vida e comportamento de um determinado grupo. Aquilo que transgride tais parâmetros é considerado impuro, abominável e monstruoso. Deve ser afastado ou eliminado. As leis servem para a coerção social dos grupos. Esses animais impuros, lepras na pele, nas casas e nas vestes, fluxos seminais e menstruação, são as monstrosidades e abjeções que delimitam a vida diária e distinguem aquele grupo de outros.

As práticas monstrosas da religião judaica se evaporaram grandemente no mundo moderno e pós-moderno devido a

diáspora judaica. Porém tais leis, regras e práticas religiosas de origem antiga ainda se encontram em religiões tribais ameríndias e africanas, e um tanto ainda no islamismo e cristianismo.

Um exemplo chocante é a mutilação genital feminina, que se concentra em 27 países africanos e locais na Ásia e no Médio Oriente. Tem origens diversas, mas apresenta elementos comuns de matrizes tribais, religiosas, sociais, de culturas primitivas com necessidade de delimitar a vida humana através dos princípios da sexualidade e do comportamento humano, ditados pelos líderes religiosos e sociais destes grupos.

Na religião cristã, as leis rígidas do judaísmo vão ser transportadas em parte para o mundo familiar, eclesial, social e para a consciência e prática dos indivíduos. A moral medieval rígida e fechada delimitou o mundo feudal com o monopólio político e social da Igreja Católica sobre a sociedade de forma quase total. Com a modernidade, as grandes estruturas de pensamento cristão feudal vão ruir e deixar espaço para os grandes mestres da suspeita da virada do século XIX para o XX: niilismo, marxismo e freudismo e seus desdobramentos.

No século XX o estruturalismo de Michel Foucault aborda duas estruturas que moldaram o pensamento cristão, provindas do judaísmo antigo: o poder pastoral e a confissão. Para Foucault, o pastor sabe o que é melhor para a salvação de seu rebanho e que meios devem seguir para a realização de tal fim. Cada ovelha, cada sujeito do rebanho, deve aceitar a autoridade do pastor, pois ele representa a vontade do próprio Deus. Assim, o pastor tem também o poder de punir aqueles que transgredirem os preceitos estabelecidos para a sua salvação. Com o controle pastoral em suas mãos o pastor consegue docilizar as ovelhas, seu rebanho, e controla-las: “Dócil é um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2009b, p. 132). É uma estrutura de pensamento

presente nos ambientes religiosos cristãos, porém que se encontra também em outras estruturas sociais, políticas e institucionais como forma de controle e manipulação de corpos, mentes e massas.

Na mesma linha de pensamento, a confissão é um mecanismo e dispositivo criado e utilizado pelos que exercem o poder de pastor, que permite o acesso ao interior dos indivíduos para a análise e controle individual de cada sujeito. É necessário que o pastor conheça o que a ovelha faz, pensa, age, dissimula, esconde, planeja, para poder instruí-la conforme suas ideias e conduzi-las conforme sua vontade. Tendo o saber, é possível ter e manter o poder. Pastorado e confissão estão unidas como estruturas judaico-cristãs que servem para coagir e coibir a transgressão das regras:

O pastorado está relacionado com a salvação, pois tem por objetivo essencial, fundamental, conduzir os indivíduos, ou, em todo caso, permitir que os indivíduos avancem e progridam no caminho da salvação. Verdade para os indivíduos, verdade também para a comunidade. Portanto ele guia os indivíduos e a comunidade pela vereda da salvação. Em segundo lugar, o pastorado está relacionado com a lei, já que, precisamente para que os indivíduos e as comunidades possam alcançar sua salvação, deve zelar por que eles se submetam efetivamente ao que é ordem, mandamento, vontade de Deus. Enfim, em terceiro lugar, o pastorado está relacionado com a verdade, já que no cristianismo, como em todas as religiões de escritura, só se pode alcançar a salvação, e submeter-se à lei com a condição de aceitar, de crer, de professar certa verdade. Relação com a salvação, relação com a lei, relação com a verdade. O pastor guia para a salvação, prescreve a Lei e ensina a verdade (FOUCAULT, 2009a, p. 221).

Chega-se ao século XXI com uma modernidade líquida onde as estruturas religiosas cada vez se fragmentam mais.

Porém, ainda há a existência de princípios provindos de povos e religiões primitivas presentes nos corpos, mentes e relações humanas. Configurar a mente dos sujeitos é a forma mais fácil e prática de controlar seus corpos, suas atitudes, comportamentos e crenças. Podemos nos questionar: o fortalecimento do discurso da presença do pecado, da imoralidade e da possessão demoníaca não seriam as monstruosidades mais recentes nos ambientes religiosos?

No filme *A Vila*, de Manoj Nelliattu Shyamala, percebe-se como os monstros são criados pelos líderes da sociedade para controlar e limitar a vida de todos dentro de um conjunto de regras, princípios e valores. O monstro é tão perigoso que não se deve falar seu nome, aproximar-se dele e nem subestimá-lo. As falas dos personagens demonstram essa necessidade de cercar qualquer transgressão dos habitantes da vila: “Não podemos quebrar o juramento, é sagrado”; “O que há de mais importante é proteger a inocência”; “Não podemos fugir do sofrimento”; “Sofrer faz parte da vida”; etc. Com essa postura buscava-se proteger aquele grupo de qualquer influência externa, ou coibi-lo de buscar algo fora do seu ambiente normal. Outras práticas discursivas semelhantes a essas podem ser encontradas no cotidiano.

Considerações finais

As questões de puro e impuro estão presentes em muitos meios. São mais fortemente sentidas nas denominações religiosas com doutrinas mais conservadoras. Proibir, coibir, assustar e pôr medo nas pessoas através da criação de monstros, demônios, pecados, regras rígidas é uma das mais antigas formas de manter o controle de pensamento sobre um determinado grupo. Por mais antiga que seja tal prática ela é constantemente usada em ambientes religiosos, políticos e sociais. Diante disso, somente o

pensamento livre e crítico pode romper as barreiras do que é de fato perigoso e deve ser evitado.

Morte, vida e sexualidade são as áreas da vida humana que mais causam espanto e admiração. São mistérios que suscitam a mente humana para a criação de limites, proibições, negações e monstrosidades.

As monstrosidades do Levítico são um conjunto de leis e regras criadas para legitimar uma religião oficial, e também delimitar um grupo coeso diante de invasões de outros povos com ideias e culturas distintas, além de também gerir as bases do comportamento familiar e social do povo judeu durante séculos.

Referências

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus. 2011.

CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território e população: curso no Collège de France (1977-1978)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2009b.

Nova Bíblia Pastoral, A formação do Antigo Testamento. São Paulo: Paulus. 2014.

JEHA, Julio. “Monstros como metáforas do mal”. In: _____. *Monstros e monstrosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 9-31.

Filme:

A VILA (*The village*), filme de Manoj Nelliattu Shyamala, 2004.

A representação do lobisomem e a licantropia como metáfora na série *Harry Potter*

Natália Alves

Desde a antiguidade, a fusão entre homem e lobo tem sido material de lendas e folclores, perpetuando-se no imaginário das fábulas e dos contos, e tornando-se ainda mais popular na literatura dos séculos XIX, XX e XXI. O cinema desempenhou um papel particularmente importante na difusão e popularização do lobisomem: *Werewolf of London* (Stuart Walker, 1935), *The wolf man* (George Waggner, 1941) e *The curse of the werewolf* (Terence Fisher, 1961), e uma versão cinematográfica do romance de Guy Endore, *The werewolf of Paris* (1933), são exemplos do lobisomem na sétima arte. Mais recentemente, a figura do lobisomem tem ganhado destaque em filmes de fantasia e ficção, como no remake de *The wolfman* (2010), em *Twilight* (2008) e na série de TV *Teen wolf* (2011-2017).

Considerando a crescente popularidade dos lobisomens na literatura e no cinema, este trabalho tem o objetivo de analisar a representação do lobisomem na série *Harry Potter*, com destaque para os personagens Remus Lupin e Fenrir Greyback. Salienta-se aqui como a escritora J. K. Rowling apropriou-se de antigas características, oriundas de lendas e folclores ancestrais, relendo o lobisomem dentro do universo de Harry Potter e atribuindo

novos significados estéticos e conceituais ao lobisomem, como por exemplo, a licantria sendo uma metáfora para doenças como a AIDS.

As lendas e folclores que acercam o lobisomem

Praticamente todas as culturas, em diferentes regiões do mundo, têm sua própria mitologia, lendas e folclores em relação ao lobisomem, sendo este um dos mais antigos monstros metamorfos do imaginário humano. As lendas dos lobisomens perduram há tanto tempo que sua existência, possivelmente, antecede os primeiros registros escritos sobre esse monstro bestial. O antigo mito de Lycaon é um dos primeiros relatos da metamorfose de um ser humano em um lobo, a história é contada por Pausanius e Appollodorus (no século II d.C.) e aparece também no século VIII d.C., em *Metamorfoses*, de Ovídio, narrativa que apresenta Zeus transformando em um lobo o Rei da Arcádia, Lycaon, como punição por servir uma refeição de carne humana aos deuses (BERESFORD, 2013, p. 46).

Atualmente, pensa-se no lobisomem como um ser humano que se transforma em lobo durante a lua cheia, sem ter controle sobre si. Em *The werewolf book: the encyclopedia of shape-shifting beings* (2011), Brad Steiger afirma que, para os antigos gregos, existem duas maneiras básicas pelas quais alguém pode se tornar um lobisomem: de modo voluntário ou involuntário. No primeiro caso, as pessoas tornam-se lobisomens através de encantamentos, poções ou feitiços realizados por bruxos. O lobisomem que passou por este processo é um pouco maior do que um lobo verdadeiro, muitas vezes tem um brilho prateado em seu pelo, e dardejantes olhos vermelhos. No segundo caso, quando os indivíduos que se tornaram lobisomens contra sua vontade não estão sob o poder de uma maldição que os força a se

transformarem em animais vorazes, eles experimentam todas as emoções humanas normais de vergonha e nojo pelas suas ações em forma de lobisomem. Esses lobisomens involuntários podem ansiar pela morte e procurar maneiras de se destruir antes de tirar a vida de mais vítimas inocentes. No entanto, o ponto em comum em relação às duas formas de transformação é que ela só ocorre em noite de lua cheia. Das principais lendas sobre como se tornar um lobisomem, talvez a mais conhecida seja levar uma mordida de um lobisomem, que seria uma maneira involuntária.

A mitologia greco-romana acreditava que a lua cheia servia como catalisador para a transformação do humano em lobo. De acordo com Steiger, a lua estava associada ao submundo e alguns humanos usavam a noite para trabalhar em sua magia oculta. Bruxas, lobisomens e outros metamorfos receberiam o poder da lua e, assim como a lua muda sua forma em todo o mês, os servos do submundo também poderiam transformar-se em diferentes tipos de criatura. Foi na Idade Média que a lua cheia ficou gravada no imaginário popular como uma das características associadas à licantropia.

Algumas antigas tradições preconizam que as mãos podem ajudar a identificar um lobisomem; se as palmas das mãos estiverem cobertas de pelos pode ser um sinal de um licantropo. Outro sinal, de acordo com um vasto número de tradições antigas, encontra-se no comprimento do dedo indicador, se for consideravelmente maior do que o dedo do meio seria uma indicação de lobisomem. O homem-lobo também poderia ser identificado em forma humana por meio das sobrancelhas, se elas são unidas, significa que o humano é um lobisomem. Outra característica presente nessas tradições é que quando o lobisomem se transforma, ele é incapaz de controlar seus instintos e ataca quem passar por seu caminho. Diferente dos vampiros, os lobisomens não matam para se alimentar. Na maioria das

vezes eles atacam suas vítimas somente pela vontade de morder a presa. Sua força é sobre-humana e seu ataque é geralmente mortal. Em *The encyclopedia of vampires, werewolves, and other monsters* (2004), Rosemary Ellen Guiley explica que algumas lendas acreditavam que o único método infalível de se matar um lobisomem era atirando com uma bala de prata.

Acredita-se que as balas de prata tenham o poder de destruir e matar vampiros, lobisomens, feiticeiros, bruxas... Prata também protege contra o mal olhado... Pregos de prata em um caixão impedem um vampiro ou fantasma inquieto de escapar do túmulo. (GUILLEY, 2004, p. 260)¹

Curar um lobisomem também é possível, uma maneira é simplesmente chamando-o pelo seu nome humano, enquanto ele está em seu estado animal. Todavia, a cura não é definitiva, pois, isso não o impede de transformar-se novamente na próxima lua cheia.

O lobisomem como monstro estético e social

No livro *Phallic panic* (2005), Barbara Creed traça um breve histórico sobre os lobisomens: eles se transformam à noite, geralmente durante a lua cheia, infectam outras pessoas mordendo-as, podem fazer parte de uma matilha, não possuem cauda e só respondem aos uivos de sua espécie. Creed vê o lobisomem como estranho, representando instabilidade, desordem, falta de fronteiras. A licantropia também pode ser

¹ Original em inglês: *Silver bullets are believed to have the power to destroy kill vampires, werewolves, sorcerers, witches... Silver also protects against the evil eye. Silver nails in a coffin prevent a vampire or restless ghost from escaping its grave.* (Tradução minha. Doravante todas as traduções serão minhas.)

lida como metáfora para doenças transmissíveis como a AIDS. De acordo com Susan Sontag, em *A doença como metáfora* (1984), “os sentimentos relacionados com o mal, são projetados na doença” (p. 38), o medo irracional faz com que os infectados sejam excluídos da sociedade. Segundo ela, muitas doenças “estavam fadadas a ser comumente empregadas em sentido figurado” (p. 39), isso abria espaço para o preconceito e repressão. As metáforas da doença são usadas para julgar a sociedade, não como desequilibrada, mas como repressiva.

Em *The curse of werewolf*, Du Coudray, discute o “imaginário grotesco” do lobisomem, sugerindo que “em sua forma monstruosa, geralmente é representado como um outro totalmente estranho que ameaça o coletivo social” (2006, p. 4). Já Bernhardt-House discute o lobisomem como o “hibridismo e transgressão dos limites das espécies” (2008, p. 159).

Essas visões sobre o que o lobisomem representa na sociedade faz Renée Michelle Ward discutir sobre as possibilidades de se pensar a figura de lobisomem na literatura contemporânea. Em sua tese, ela escreve que os lobisomens de J. K. Rowling em *Harry Potter* são “personagens diferentes; eles perturbam as expectativas dos leitores e os forçam a questionar suas suposições e crenças, especialmente aquelas sobre identidade e diferença” (2009, p. 3).

A condição social no mundo bruxo e a metáfora da doença

Enquanto J. K. Rowling alude à existência de lobisomens em *Harry Potter e a pedra filosofal* (1997), o lobisomem aparece de fato no terceiro livro da série, *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (1999). Nessa narrativa, a autora destaca dois personagens que apresentam duas visões completamente diferentes do lobisomem.

Deve-se considerar que *Harry Potter* se passa no mundo bruxo, um universo criado pela autora J. K. Rowling, onde há leis próprias e criaturas que existem naquele mundo. O Ministério da Magia criou um Código de Conduta do Lobisomem em 1637, o qual os lobisomens deveriam assinar, prometendo não atacar ninguém e se trancar de forma segura todos os meses durante a lua cheia. Não foi surpresa ninguém assinar o Código, já que ninguém estava preparado para entrar no Ministério e admitir ser um lobisomem, um problema que o Registro de Lobisomens também teve. Durante anos, este Registro de Lobisomens permaneceu incompleto e pouco confiável, porque muitos dos recém-mordidos procuravam esconder sua condição e escapar da inevitável vergonha e exílio. O medo do contágio passa a estar ligado com a licantropia e os lobisomens, durante anos, ficaram sem proteção e registro no Ministério da Magia.²

No entanto, apesar das restrições impostas aos lobisomens nessa sociedade, a figura do lobisomem resiste ao controle. Creed argumenta que a transformação do humano em lobo liberta o lobisomem “das leis” (2005, p. 133). Ward aponta que, no caso de Lupin, não adianta regulamentar os lobisomens porque “a incapacidade de Lupin de manter sua mente consciente e seu *eu* racional quando transformado, o coloca fora do controle dos sistemas que regulam a sociedade” (2009, p. 5). Lupin, como qualquer outro lobisomem, perde total controle enquanto está na forma lupina, por isso, as leis do mundo mágico não podem e não conseguem ser aplicadas.

Tanto na série, quanto nas lendas e folclores pesquisados, para se tornar um lobisomem é necessário ser mordido por

2 O Ministério da Magia e suas leis foram criados pela autora J. K. Rowling para os livros de *Harry Potter*, no entanto, a autora disponibiliza mais detalhes que ficaram de fora dos livros no site Pottermore. <https://www.pottermore.com/explore-the-story/the-ministry-of-magic>

um em sua forma lupina no momento da lua cheia. Quando a saliva do lobisomem se mistura com o sangue da vítima, a contaminação acontece. No entanto, balas de prata não matam lobisomens, mas uma mistura de prata em pó com ditamno (uma erva restauradora) aplicada a uma mordida fresca selaria a ferida e evitaria que a vítima sangrasse até a morte, mas assim que a lua cheia chegasse, a transformação ocorreria. Como a história se passa no mundo bruxo, a forma de matar um lobisomem poderia ser usando magia, mas não há indícios nos livros nem no site *Pottermore*, se esta é a única maneira.

A transformação de um lobisomem é extremamente dolorosa, geralmente, é precedida e sucedida por alguns dias de palidez e problemas de saúde. Em sua forma de lobo, o lobisomem perde inteiramente seu senso humano de certo ou errado, todavia, é incorreto afirmar que sofrem uma perda permanente de senso moral. Enquanto humano, o lobisomem pode ser tão bom ou gentil quanto a qualquer pessoa. Contudo, alguns podem ser perigosos mesmo quando humanos, como no caso de Fenrir Greyback, que tenta morder e mutilar outras pessoas em sua forma humana e mantém unhas afiadas que se assemelham a garras. Transmutado em animal, o lobisomem é quase indistinguível em aparência de um lobo verdadeiro, a diferença real está no comportamento. É improvável que um lobo ataque um humano, exceto em circunstâncias excepcionais. O lobisomem, no entanto, atinge os seres humanos quase que exclusivamente e representa pouco perigo para qualquer outra criatura. No livro *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, Lupin diz a Harry, Ron e Hermione que sua forma lupina podia compreender os amigos enquanto eles estivessem em forma de animais.

Eles não podiam me fazer companhia como seres humanos, então me faziam companhia como animais.

Um lobisomem só apresenta perigo para gente... E se transformavam... Pedro, por ser o menor, podia passar por baixo dos ramos agressivos do salgueiro e empurrar o botão para imobilizá-lo. Os outros dois, então, podiam escorregar pelo túnel e se reunir a mim. Sob a influência deles, eu me tornei menos perigoso. Meu corpo ainda era o de um lobo, mas minha mente se tornava menos lupina quando estávamos juntos. ” (ROWLING, 1999, p. 198).

A condição de Lupin é uma metáfora para doenças contagiosas que carregam um estigma, como a AIDS. Todos os tipos de superstições parecem cercar as condições do sangue, provavelmente devido a tabus que cercam o próprio sangue. Rowling deixa claro em muitas entrevistas e escreveu no site *Pottermore*³ sobre a metáfora por trás de Lupin: O professor Lupin é uma pessoa maltratada, literal e metaforicamente. Ser um lobisomem é uma metáfora para as reações das pessoas à doença e à incapacidade. Era alguém que havia sido infectado jovem, que sofria de estigma, que tinha medo de infectar outras pessoas. Segundo a própria autora, foi uma maneira de examinar o preconceito injustificado em relação a um grupo de pessoas.

Segundo Susan Sontag (1984), atribuir um significado a uma doença é algo pungente. “Como as metáforas da doença se tornaram mais grotescas e demagógicas, há uma crescente tendência a chamar de doença qualquer situação que se quer reprovar.” (p. 47). O medo começa a ser identificado com a doença, tornando-a uma metáfora e a partir disso “em nome da doença (metáfora), aquele horror é imposto a outras coisas. A doença passa a adjetivar. Diz-se que isto ou aquilo se parece com a doença, com o significado de que é nojento ou feio. ” (ibid, p. 38).

³ <https://www.pottermore.com/writing-by-jk-rowling/illness-and-disability>

Lupin, em *Harry Potter e as relíquias da morte* (2007), deixa claro a repulsa que sente por ser lobisomem, e o perigo e a vergonha que isso pode acarretar para sua família:

Você não entende o que fiz à minha mulher e ao meu filho que vai nascer? Eu jamais devia ter casado com Tonks, eu a transformei em uma pária! – Lupin chutou para o lado a cadeira que derrubara. Até a família dela se desgostou com o nosso casamento, que pais querem ver a única filha casada com um lobisomem? E o filho... – A minha espécie normalmente não procria! Ele será como eu, estou convencido. Como poderei me perdoar, quando conscientemente corri o risco de transmitir a minha deficiência a uma criança inocente? (2007, p. 125).

Ele está morbidamente ciente de seu próprio estado e o medo de transmitir a licantropia para outros faz com que ele se isole. Assim como a AIDS, a licantropia se transmite através do sangue ou dos fluidos sexuais de pessoas infectadas, ou ao entrar em contato com o sangue contaminado. Lupin teme que sua condição afete seu filho, por isso prefere isolar-se.

Remus John Lupin e a contaminação involuntária

J. K. Rowling quando dá o nome Remus Lupin ao personagem já traz referências à característica do mesmo. O nome Remus faz referência à história de Romulus e Remus, dois irmãos gêmeos, que na mitologia romana foram criados por uma loba e fundaram a cidade de Roma. E Lupin é derivado do latim *Canis lupus*, que é o nome científico para o lobo. Ser descrito como lupino significa assemelhar-se a um lobo (STEIGER, 2011, p. 179).

O personagem Remus Lupin foi mordido pelo lobisomem Fenrir Greyback quando criança, e seus pais sempre esconderam

esse fato de todos do mundo bruxo. Como a transformação em lobisomem ocorre apenas uma vez por mês, Lupin conseguia esconder sua condição a maior parte do tempo. Um desenvolvimento na comunidade bruxa deu esperança a Remus: a descoberta da poção Wolfsbane. “Me deixa seguro, entende. Desde que eu a tome uma semana antes da lua cheia, posso conservar as faculdades mentais quando me transformo... e posso me enroscar na minha sala, um lobo inofensivo, à espera da mudança de lua” (ROWLING, 2000, p. 198). As tentativas de Lupin de passar como humanos ou lobisomens não têm sucesso: quando os humanos descubram sua identidade, eles o rejeitam, e a população lobisomem não confia nele por causa de seus “sinais inconfundíveis de ter tentado viver entre bruxos” (ROWLING, 2005, p. 313). O pior medo de Remus é que ele mataria sem pensar, por isso optava pela poção.

Fenrir Lobo Greyback e a contaminação voluntária

Fenrir Greyback era um lobisomem selvagem e fiel apoiador de Voldemort, que atacava crianças por diversão. Fenrir Greyback é, talvez, o lobisomem mais selvagem que existe no universo de Harry Potter. Assim como Lupin, a autora usa a mitologia para dar um nome significativo ao personagem. Fenrir é um dos muitos nomes de Fenrisulfr, o grande lobo da mitologia nórdica. O lobo filho da gigante Angrboda e o deus Loki. Greyback é uma referência ao seu cabelo grisalho e pele cinzenta na forma de lobisomem. (STEIGER, 2011, p. 107).

Não se sabe ao certo como Greyback se tornou um lobisomem. Era um lobisomem notório por sua selvageria e preferência por atacar crianças. Ele era um líder em sua comunidade e se esforçou para infectar o maior número de pessoas possível com a licantropia, na esperança de construir

um exército forte o suficiente para eventualmente assumir a comunidade bruxa.

Você nunca ouviu falar? – as mãos de Lupin se fecharam convulsivamente no colo. – Fenrir Lobo Greyback talvez seja o lobisomem mais selvagem que existe hoje. Encara como missão de sua vida morder e contaminar o maior número possível de pessoas; quer criar um número suficiente de lobisomens para superar os bruxos. Voldemort lhe prometeu vítimas como pagamento pelos seus serviços. Greyback se especializa em crianças... morda-as enquanto pequenas, diz, e as crie longe dos pais, faça com que odeiem os bruxos normais. (ROWLING, 2005, p.185).

Fenrir, tendo abandonado sua humanidade há muito tempo, foi impulsionado por seu hedonismo animal. Ele gostava de atacar pessoas, principalmente crianças, e sentia prazer em sua brutalidade. Em algum momento ele se tornou canibal, aumentando muito sua notoriedade.

Apesar de sua selvageria, ele demonstrava medo por aqueles mais poderosos que ele. Fenrir estava ciente da falta de respeito que recebia dos Comensais da Morte; o próprio Voldemort tinha repulsa pelo lobisomem, mas sabia que Fenrir Greyback era um aliado importante. A repulsa que os outros Comensais da Morte sentiam em relação à Greyback era provavelmente por causa de sua licantropia, assim como suas perversões sexuais implícitas.⁴

Diferente de Lupin, Greyback não sente repulsa por ser um lobisomem e nem por ferir outras pessoas, pelo contrário, ele usa o medo que as pessoas têm dos lobisomens ao seu favor.

⁴ <https://www.pottermore.com/features/why-fenrir-greyback-was-the-creepiest-villain-in-the-harry-potter-books>

A forma lupina: questões estéticas

A forma de lobisomem de Lupin não é tão assustadora quanto os lobisomens do imaginário convencional; há uma tristeza sobre ele. A forma de lobisomem de Lupin é magra e desfigurada com membros longos e costas curvadas. Uma mudança significativa da maioria dos lobisomens é que Lupin é relativamente sem pelos. “Ouviram-se um rosnado medonho. A cabeça de Lupin começou a se alongar. O seu corpo também. Os ombros se encurvaram ... e suas mãos, se fechavam transformando-se em patas com garras...” (ROWLING, 2000, p. 213). O corpo debilitado de Lupin claramente faz referência à metáfora usada pela autora para se referir as doenças contagiosas, em particular a AIDS.

Já Fenrir era um homem grande, de aparência cruel, com cabelos grisalhos emaranhados e bigodes. Ele tinha dentes pontiagudos e unhas compridas e amareladas, aumentando sua aparência bestial. A selvageria de Greyback era o que o diferenciava da maioria dos outros lobisomens: enquanto a maioria deles mordeu e infectou involuntariamente durante apenas seu estado transformado, Greyback chegou a ponto de comer e matar propositalmente em sua forma humana.

Um dos motivos pelo qual os dois são retratados de maneira diferente pode ter relação com o fato de que Lupin abomina seu lado lobisomem, prefere se esconder da sociedade, tendo assim que viver isolado, enquanto Greyback utiliza essa característica como arma contra o mundo bruxo que não aceita o lobisomem como sujeito da sociedade e só o vê como um monstro.

Conclusão

Pode-se notar que a autora se apropria de várias lendas e folclores para dar vida aos personagens. Rowling trás para a

literatura do século XXI, lendas e folclores conhecidos, mas que refletem a sociedade atual. Ela proporciona novas formas de ler esses personagens, como por exemplo, a relação entre licantropia e doenças como a AIDS. A representação dos dois lobisomens é bem distinta, enquanto um abomina sua condição, o outro a utiliza para ter força e colocar medo na sociedade. Lupin tem medo do que a sociedade pode fazer com ele, tem receio que o preconceito da sociedade afaste pessoas que ele considera importante. Já Fenrir não se importa com o que a sociedade pensa, ele tem raiva da sociedade por tentar excluir e rebaixar os lobisomens como se fossem somente animais.

Referências

BERESFORD, Matthew. *The white devil: the werewolf in European culture*. London: Reaktion. 2013.

BERNHARDT-HOUSE, Phillip A., “The werewolf as queer, the queer as werewolf, and queer werewolves”. In: Giffney, Noreen, and Myra Herd (eds.), *Queering the non-human*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2008. p. 159–183.

BLECOURT, Willem de (ed.). *Werewolf histories*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

CREED, Barbara. *Phallic Panic: film, horror and the primal uncanny*. Melbourne: Melbourne UP, 2005.

COLBERT, David. *The magical worlds of Harry Potter: a treasury of myths, legends, and fascinating facts*. Toronto: McArthur, 2001.

COLBERT, David. *The hidden myths in Harry Potter*. New York: St. Martin’s Griffin, 2005.

DU COUDRAY, Chantal Bourgault (ed.). *The curse of the werewolf: fantasy, horror and the beast within*. London: B.Tauris, 2006.

GUILEY, Rosemary Ellen. *The encyclopedia of vampires, werewolves, and other monsters*. New York: Checkmark, 2004.

KRONZEK, Allan Zola, and Elizabeth Kronzek. *The sorcerer's companion: a guide to the magical world of Harry Potter*. New York: Broadway, 2001.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e as relíquias da morte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ROWLING, J. K. *Werewolves*. Disponível em < <https://www.pottermore.com/writing-by-jk-rowling/werewolves> > Acesso em 28. Jun. 2018.

ROWLING, J. K. *Remus Lupin*. Disponível em < <https://www.pottermore.com/writing-by-jk-rowling/remus-lupin> > Acesso em 28 jun. 2018.

ROWLING, J. K. *Fenrir Greyback*. <<https://www.pottermore.com/explore-the-story/fenrir-greyback>> Acesso em 28 jun.2018.

SCAMANDER, Newt [J. K. Rowling]. *Fantastic beasts and where to find them*. London: Bloomsbury, 2001.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

STEIGER, Brad. *The werewolf book: the encyclopedia of shape-shifting beings*. Michigan: Visible Ink, 2011.

WARD, René Michelle. *Cultural contexts and cultural change: the werewolf in classical, medieval, and modern texts*. Doctoral thesis of Philosophy in English. Department of English and Film Studies. University of Alberta. Edmonton, Alberta. 2009.

WEAVER, Roslyn. "Metaphors of monstrosity: the werewolf as disability and illness in Harry Potter and Jatta". *Papers - Explorations into children's literature*, v. 20, n. 2, p. 69-82, 2010.

The background is a solid black field with several thin, white, straight lines of varying lengths and orientations. These lines intersect to form a series of irregular, overlapping geometric shapes, creating a complex, abstract pattern. The lines are positioned such that they do not form a simple grid but rather a dynamic, layered composition.

PARTE III

Monstruosidades femininas

Femmes fatales: a diabolização da mulher transformada em bruxa

Cíntia Teixeira dos Santos

Valores femininos tidos como tradicionais – ser uma boa dona de casa, cuidar do marido e dos filhos, cozinhar para toda a família e preocupar-se mais com o que acontece entre as quatro paredes do lar do que com o mundo lá fora – a anacrônica imagem da mulher perfeita (hoje em dia não tão em voga) parece ter suas origens enraizadas junto à história da humanidade. Entretanto, a Amélia – aquela que era “mulher de verdade” – foi moldada à ferro e fogo muito depois, lá por meados dos séculos XVI e XVII, durante o tenebroso e longo episódio denominado caça às bruxas. Muito sangue feminino foi derramado, muita dor infligida e muita repressão foi imposta para silenciar milhões de vozes durante todo o processo de transição entre dois sistemas econômicos, do feudalismo ao capitalismo.

O objetivo deste artigo é discutir a demonização da mulher em diversas áreas discursivas: na cultura popular, na religião, na ciência médica, no campo jurídico e na esfera política. A ideia é mostrar as origens da misoginia que afetam as mulheres até os dias de hoje, e também a resistência feminina, disposta a sacrificar-se para manter suas crenças e seus hábitos mais arraigados. Para entender a transformação da figura da mulher em algo maligno, pouco confiável e capaz das maiores atrocidades, Jean Delumeau

(2001) descreve a origem dos principais temores e dos piores pesadelos da coletividade ocidental, do século XIV ao século XVIII, com destaque ao papel atribuído à mulher como uma serva “natural” das entidades infernais. Jeffrey Richards (1993) conta a história de grupos minoritários (mulheres, negros, judeus, hereges, prostitutas e leprosos), segregados e perseguidos ao longo de toda a Idade Média por basicamente uma única razão: o sexo. Já Silvia Federici (2017) narra a perspectiva feminina na transição do feudalismo ao capitalismo, e mostra como a exploração do corpo feminino foi e continua sendo inseparável da lógica capitalista, desde a Idade Média, e como a resistência dos corpos e dos saberes femininos coexiste necessariamente com sua exploração.

Falta de conhecimento, superstições e o medo avassalador da figura do Diabo auxiliaram a transformar a mulher em bruxa, destrutiva, vingativa e letal, a companheira preferida de Satã. O projeto capitalista de tornar o corpo da mulher uma máquina de fabricar trabalhadores subjugou, oprimiu e massacrou todas as que não se dobrassem ao sistema. Os filmes *A bruxa* (Robert Eggers, 2015) e *As bruxas de Salém* (Nicholas Hytner, 1996), o segundo baseado em fatos reais, fazem um retrato bastante realista da situação da mulher ao longo de toda a baixa Idade Média e início da Idade Moderna: ameaçada, segregada, refém do medo, vítima de violências inenarráveis, alvo predileto de torturas e de assassinato. Mas de onde surgiu a ideia de que mulheres seriam as eleitas do Diabo, convidadas a sentarem-se ao seu lado no inferno e incumbidas de todas as desgraças possíveis de serem dirigidas aos homens de bem? Como se estruturou o Mal em torno da mulher, e por que por tantos séculos a misoginia foi institucionalizada como fato indiscutível?

Em *A bruxa*, uma jovem puritana é apontada pela própria família como a causadora de todas as desgraças pelas quais

o pequeno clã vem sofrendo – o desaparecimento do bebê, a colheita estragada, a morte de animais, a doença e a fome, que rondavam incansavelmente. Ora, sendo os familiares devotos contritos e dedicados a Deus, a causa de tanto infortúnio certamente recairia sobre a adolescente: bela, jovem, mulher.

Já o filme *As bruxas de Salém*, baseado em uma peça teatral escrita por Arthur Miller em 1953, se passa em Massachusetts, nos Estados Unidos do século XVII, quando dezenas de membros da comunidade acabam na forca ou nas garras de torturadores, acusados de bruxaria e conluio com o demônio. As acusadoras, um grupo de adolescentes, tinham todo o respaldo do religioso responsável pelos julgamentos, que, sem questioná-las, acatava as acusações como sendo a mais pura verdade.

O Diabo na cultura popular

Inicialmente, discute-se aqui como a figura do diabo se institucionalizou na cultura popular. De acordo com o livro *O diabo no imaginário cristão* (1986), de Carlos Roberto F. Nogueira, a tradição religiosa hebraica gestou o Cristianismo e estruturou a figura do demônio. “Como religião dominante na coletividade ocidental, (o Cristianismo) reuniu, sistematizou e determinou a figura, as atividades e a esfera de ação do Diabo” (NOGUEIRA, 1986, p. 5). Buscando uma espécie de unificação para combater o paganismo, as religiões de base cristã trabalharam com a sobreposição de crenças. Os diversos deuses adversários foram transformados em membros da corte satânica. As divindades inimigas tornaram-se seres malignos, demonstração inequívoca de xenofobia e de desprezo a culturas diferentes. Na virada do primeiro milênio a crença em um Deus cristão e onipotente enfraqueceu e a confiança num “bem maior” foi sendo aos poucos transformada em terror e paranoia, já que

o medo do Diabo era alimentado com muita habilidade por autoridades eclesiásticas. No século XV, o que antes era uma entidade combatida com orações e fé tornou-se um inimigo implacável e muito poderoso. O Diabo ganha contornos terríveis e o clima de confiança cede ao desespero e ao medo.

No princípio, o Cristianismo seguia um estilo conciliador, incorporando e redimensionando o paganismo. Quando a cristianização foi institucionalizada, a postura da igreja mudou e tornou-se, para dizer o mínimo, intransigente. Tudo era culto ao demônio. A partir de então, o mundo ocidental tornou-se obcecado por este binarismo: servos de Deus X servos do Diabo, crenças tidas como “superiores” e “inferiores”.

A guerra aos deuses-demônios pagãos era contínua e incansável, durante a Idade Média. E as supostas ameaças não paravam de surgir. O Diabo adquiriu formas horrendas da tradição pagã (harpíias, sereias, sátiros, centauros, monstros e serpentes). A igreja deixou de sustentar que Jesus havia vencido totalmente a batalha contra o diabo. Afinal, sem o diabo, não há mais motivos para que a igreja exista. O Diabo ganha força: foi subjugado, mas continua perigoso e poderoso.

O monstro feminino

As mudanças climáticas, catástrofes, guerras e epidemias ajudaram a população a acreditar em atos demoníacos e em castigos divinos. Como bode expiatório, foi eleita a mulher, nunca exatamente vista com benevolência, mas neste momento considerada a fonte de todo o mal, o braço direito de Satanás. O medo da mulher transformou-a no alvo preferido não apenas por parte dos religiosos, mas também juízes, médicos, escritores, artistas e por cientistas.

Incorporando as crenças da antiguidade, amplificadas pelo discurso da igreja, o Diabo torna-se um integrante onipresente na comunidade cristã. É visto por toda a parte, em forma de lebre, de bode, num relâmpago, em uma poça de água. Sua vítima por excelência, no entanto, é a mulher. Porque, de acordo com trechos bíblicos (frequentemente fora de contexto) e com inúmeros teólogos cristãos, estaria ela mais predestinada ao mal que o homem:

Se as bruxas acusadas sempre acreditaram ou praticaram o satanismo atribuído a elas ou se era completamente projetado nelas pelos seus inimigos, a convicção que a feitiçaria satânica era realidade penetrou na sociedade Ocidental durante três séculos e provocou uma perseguição que matou umas cem mil vítimas e trouxe sofrimento, não contando o terror, a milhões. (RUSSEL, 2003, p. 285).

Para justificar tantas desgraças, surge a ideia de sociedades secretas de adoradores do Diabo. Tantas fantasias sobre o Diabo, por serem exaustivamente repetidas, tanto por religiosos quanto pela comunidade, tornam-se fatos indiscutíveis. Esse terror institucionalizado resulta na perseguição aos judeus, aos feiticeiros e a grande caça às bruxas. (RICHARDS, 1993, p. 30).

O medo do Diabo chega ao seu ápice no século XV, quando a demonologia ganha status de ciência. Inventários detalhados, manuais e sermões foram escritos baseados na tradição popular e na imaginação. Com eles, punia-se os infratores. Tempestades violentas, vendavais, cheias, terremotos... se hoje as manifestações da natureza continuam a nos assustar – mesmo que possamos compreendê-las, antigamente tais elementos, ainda inexplicáveis, precisavam de um componente maligno humano para serem melhor compreendidos. Num momento

da história onde a tendência era a de antropomorfizar as forças da natureza, surge a bruxa, alguém que se vale de poderes sobrenaturais para prejudicar os outros. Porque o terror tende a adquirir formas humanas quando não se encontram explicações razoáveis para justificá-lo (TUAN, 2005, p. 167).

Entre 1486 e 1669, o manual de caça às bruxas, *Malleus maleficarum*, ou *O martelo das feitiçeras*, é reeditado 34 vezes. O livro foi considerado a “bíblia do caçador de bruxas” e teve grande influência sobre as comunidades puritanas nos Estados Unidos no século XVII (1601 - 1700), tendo sido utilizado no famoso caso das bruxas de Salém. De acordo com Jean Delumeau, no livro *A história do medo no Ocidente* (2001), no começo da Idade Moderna a mulher foi identificada como um perigoso agente de Satã, tanto por homens da igreja quanto por juízes leigos e por profissionais da medicina. Esse bizarro diagnóstico já contava com uma longa história, mas especialmente neste período foi difundido com especial furor, como nunca anteriormente, graças à imprensa, à alfabetização e às melhores condições de vida da população, que lhes dava acesso às informações.

Por trás das inúmeras acusações feitas nos séculos XV-XVII contra tantas feitiçeras que teriam matado crianças para oferecê-las a Satã, encontrava-se, no inconsciente, o temor do monstro-fêmea, que cria, mas que também destrói, que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida: Medeia, Kali, as Amazonas, as Parcas, Eríneas, sereias e a Medusa, entre outras.

O diagnóstico de Freud sobre o medo da castração aqui encontra uma forte base: dossiês clínicos, mitologia e história confirmam o medo da castração no homem. Só entre os índios da América do Norte existem mais de 300 versões sobre o mito da *vagina dentata*, mito que também se difunde na Índia. O medo da castração rendeu um capítulo inteiro no *Malleus*

maleficarum, onde se questiona: “As feiticeiras podem iludir até fazer crer que o membro viril é retirado ou separado do corpo?”. A resposta é sim.

O medo dos teólogos

Sem dúvidas, a Igreja Católica forneceu a base ideológica para a caça às bruxas e estimulou a perseguição, ainda que, nem de longe, tenha sido a única responsável por esta hedionda campanha de terror contra a mulher. O Cristianismo contribuiu enormemente para o fortalecimento da mulher como o grande mal do mundo. Este antifeminismo violento não era uma novidade no discurso teológico, ainda que não se tratasse de uma justa leitura do Evangelho: em inúmeros trechos bíblicos destaca-se a relação de amor, respeito e companheirismo de Jesus com as mulheres.

Para São Tomás de Aquino, citado em obra do historiador Jean Delumeau, a mulher seria um macho deficiente. Portanto,

não é espantoso que, ser débil, marcado pela *imbecillitas* de sua natureza, a mulher tenha cedido às seduções do tentador. Assim, ela deve permanecer sob tutela. A mulher tem necessidade do macho não só para gerar, como entre os outros animais, mas até mesmo para governar-se: pois o macho é mais perfeito por sua razão e mais forte em virtude. (DELUMEAU, 2001, p. 317).

A Idade Média “cristã” somou, racionalizou e aumentou as queixas misóginas recebidas das tradições anteriores. Clérigos celibatários enfureciam-se em seus textos com discursos absolutamente injustos e odiosos. Mesmo a exaltação à Virgem Maria e a literatura cortês, que reverenciavam o papel da mulher na sociedade, não foram suficientes para mudar as estruturas

sociais, firmemente dominadas pelos clérigos. A mulher ideal é angelical, irreal. Assim como foi Maria. A real é diabólica e hostil. Assim como eram todas as outras.

A partir do século XVI o medo da mulher irrompe fronteiras. Pregadores, teólogos e inquisidores, os grandes influenciadores da época, tentavam mobilizar todas as suas energias na luta contra o mal – e também queriam dar exemplo. Neste momento da história, os clérigos agiam como formadores de opinião pública. Com o auxílio da imprensa, disseminaram o ódio, a misoginia, o horror à mulher em grande escala. Ressalta-se que mesmo com um discurso afiado, mordaz e perigoso contra a mulher, um levantamento aponta que, nesta época, apenas 3% ou 4% dos padres não viviam em concubinato.

O medo na ciência médica

Além dos religiosos, outros cidadãos destacados – os médicos – afirmavam a inferioridade estrutural da mulher, difundindo estas informações amplamente, graças à imprensa, nos diversos setores da cultura dirigente.

Para os médicos da Idade Média e início da Idade Moderna, a mulher é de “temperamento melancólico, débil, frágil, mole. Sua natureza é imbecil e enferma. São diversas as teorias médicas que garantem a fragilidade física e psicológica das mulheres, em comparação aos homens” (DELUMEAU, 2001, p. 332).

Muitas destas teorias, tidas como ciência à época, mesclam-se com conceitos religiosos. E além da influência da igreja, havia também a colaboração do Estado, que tencionava impedir o controle das mulheres sobre seu corpo e sua reprodução.

As parteiras, por exemplo, eram figuras de destaque nas comunidades, já que auxiliavam nos partos e até em casos de infanticídio, visto que muitas mulheres se encontravam em

uma situação tão miserável que seria impossível alimentar mais uma boca. Daí o ingresso de homens médicos às salas de parto (e a subsequente expulsão das parteiras, a partir de então classificadas como incompetentes, incapazes e, é claro, bruxas). Ao longo de boa parte da Idade Média, mulheres usavam métodos contraceptivos e controlavam o processo de parto. Elas decidiam quando e como teriam seus filhos. Depois, seus úteros transformaram-se em território político, controlados pelos homens e pelo Estado. A procriação voltou-se à serviço da acumulação capitalista.

O medo dos juristas

Juízes, magistrados e demonólogos (frequentemente a mesma pessoa) eram quem mais contribuía na perseguição às mulheres. Eles sistematizaram argumentos, responderam aos críticos, aperfeiçoaram a maquinaria legal, no final do século XVI, dando formato padronizado e burocrático aos juízos. Tudo isso contou também com a contribuição de filósofos e cientistas de renome, os pais do racionalismo moderno. Juízes, advogados, estadistas, filósofos, cientistas e teólogos ocuparam-se da questão das bruxas, escreveram obras e concluíram que este era o crime mais vil, exigindo punição.

Teólogos e médicos, apoiando-se uns aos outros para desvalorizar a mulher, forneciam argumentos determinantes aos juristas – a terceira grande autoridade da época. Com citações de Aristóteles, Plínio e Quintiliano, baseados em leis antigas e obras teológicas, os juristas afirmavam que mulheres eram menos providas da razão que os homens. Não seria razoável confiar nelas. Explicavam porque os tribunais traziam dez feiticeiras para um feiticeiro: porque este sexo seria muito mais inclinado a deixar-se enganar pelo demônio.

Às mulheres, como pessoas não confiáveis que precisavam ser governadas, era negado o direito de posse de propriedades, por exemplo. Apenas as viúvas teriam o direito de herdar as propriedades do marido – ainda assim, havia exceções. No entanto, em certa medida, a prática era diferente da teoria e muito disso tudo não era realmente aplicado.

Idade Média X Idade Moderna

A caça às bruxas, no começo da Idade Moderna, deve ser analisada de uma maneira global. Era o combate de uma religião e de uma cultura hegemônica que se sentiam ameaçadas. Na alta Idade Média, a igreja pedia prudência e clemência para os acusados de bruxaria. Apesar das crenças descabidas, havia ainda um pouco de bom senso, com apelos para que se evitassem perseguições injustas. Havia um espírito crítico e pragmático.

Foi só no século XVI e na primeira metade do século XVII que se estabeleceu uma espécie de loucura persecutória. O combate às bruxas saiu da Europa e veio parar nas colônias puritanas dos Estados Unidos. Os processos de Salém, no fim do século XVII, foram os últimos a propósito dos quais toda uma comunidade acreditou que sua existência estivesse ameaçada pelo malefício da feitiçaria. Tantos processos, condenações e mortes não teriam acontecido sem o encorajamento incansável de autoridades religiosas e civis.

No filme *A Bruxa*, a jovem rechaçada pela própria família, esta também excluída da comunidade a qual pertencia, acaba cedendo às tentações do demônio, levada pelo desespero, o medo e a solidão. Demonizada por seus entes queridos, decide abraçar o maior temor de seus contemporâneos – e, aparentemente, encontra uma sensação de pertencimento nesta decisão. Encontra conforto, apoio e vantagens. Em *As bruxas de*

Salém, o discurso rígido e moralista dos inquisidores vai abaixo após a jovem, “vítima” de visões que entregavam possessões demoníacas, aplicar um golpe e fugir com todo o dinheiro de um dos moradores. Para não caírem no descrédito, os religiosos mantêm suas decisões, mesmo sabendo-as equivocadas, e acabam por condenar inocentes à forca.

Do Feudalismo ao Capitalismo

No livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (FEDERICI, 2017), os classificados como heréticos costumavam fazer críticas às hierarquias sociais e à exploração econômica. Além disso, também denunciariam com frequência os inúmeros casos de corrupção clerical. Nos movimentos pagãos, a mulher tinha os mesmos direitos que os homens e desfrutava de vida social e de mobilidade. Nas diversas seitas tidas como heréticas, às mulheres era dado o direito de pregar, batizar e até mesmo alcançar ordens sacerdotais.

Na Alta Idade Média havia certa liberdade e bastante tolerância às mulheres e ao controle de sua sexualidade. Todavia, o cenário mudou quando percebeu-se que o controle da mulher sobre sua reprodução seria uma ameaça à estabilidade social e econômica. Com isso, ao longo das décadas houve uma transição entre a perseguição aos hereges para a caça às bruxas. E nesta transição, a figura do herege tornou-se, cada vez mais, a da mulher. Logo no início do século XV, registrou-se um período de incomum prosperidade para o proletariado. Com a escassez de trabalhadores devido aos colapsos demográficos recentes (Peste Negra, Grande Fome, desastres naturais), os patrões acabavam competindo por mão de obra qualificada. Os salários subiram, o desemprego despencou.

Uma massa proletária satisfeita, exigente e bem remunerada ao ponto de recusar a execução de determinadas tarefas não agradava as autoridades. A partir de então foi posta em prática uma sutil campanha que transformou o antagonismo de classe em hostilidade contra as mulheres proletárias. Ações como a descriminalização do estupro contra mulheres pobres, por exemplo, foram registradas. Praticamente não havia punição aos homens que violentavam mulheres. Além disso, mulheres violentadas corriam o risco de ver sua denúncia voltar contra si mesmas, já que a palavra do homem valia mais. O estupro com consentimento estatal fragilizou as relações de companheirismo no trabalho e debilitou a solidariedade de classe:

A legalização do estupro destruiu a vida das mulheres e criou um clima intensamente misógino, que degradava a todas, independentemente da classe social a qual pertenciam. Também insensibilizou quanto à violência contra a mulher, preparando o terreno para a caça às bruxas. (FEDERICI, 2017, p. 88).

No mesmo período (século XIV e século XV), institucionalizou-se a prostituição. As autoridades usaram o sexo para dissolver as tensões sociais e acalmar os protestos dos trabalhadores. Funcionou. Todas estas técnicas possibilitaram ao Estado tornar-se o único agente capaz de confrontar a generalização da luta e de preservar as relações de classe.

Para Silvia Federici, camponeses e artesãos só foram derrotados porque todas as forças do poder feudal se uniram: a nobreza, a igreja e a burguesia. A caça às bruxas não foi nada mais do que uma campanha terrorista patrocinada pelo Estado, principalmente durante a transição do feudalismo para o capitalismo (2017, p. 112). O sistema de campos abertos foi abolido, as terras comunais foram cercadas, a terra foi

privatizada. As diferenças entre a população se aprofundaram. Famílias se desintegraram, e as mulheres sofreram mais. Deu-se início a um processo intenso de degradação da mulher, que se encontrava em uma posição de extrema fragilidade: mal remunerada ou mesmo sem possibilidade de qualquer fonte de renda, recorria à prostituição.

Iniciou-se a estratégia de desvalorização do trabalho feminino, com a criação da “tarefa doméstica” como uma atividade inerente, natural às mulheres, com nenhuma ou muito pouca remuneração quanto feita fora de casa, caso das arrumadeiras e domésticas, que muitas vezes eram tratadas como escravas, trabalhado por comida e um lugar onde dormir. A partir daí o casamento tornou-se a verdadeira carreira para as mulheres. Tornaram-se “incapazes” de permanecer sozinhas. Com a proibição da prostituição, meados do século XV (a prostituição era liberada ou proibida conforme interesses políticos e econômicos de cada momento) e a expulsão das mulheres do mercado de trabalho, criou-se o ambiente ideal para o surgimento da figura da dona de casa, da redefinição da família como um lugar para produção da força de trabalho, e do lar como uma pequena fábrica de fazer trabalhadores:

Da mesma forma que ocorreu com a condenação da bruxaria, o consenso sobre esta questão (mulheres inerentemente inferiores aos homens) atravessava as divisões religiosas e intelectuais. Do púlpito ou por meio das escritas humanistas, reformadores, protestantes, contrareformadores católicos, todos cooperavam no aviltamento das mulheres, constante e obsessivamente. (FEDERICI, 2017, p. 183).

Esta verdadeira campanha de terror deixou marcas indeléveis na mentalidade coletiva. Um novo modelo de feminilidade foi

esculpido: o da mulher e esposa ideal. Passiva, obediente, de poucas palavras, sempre ocupada com suas tarefas do lar e casta. Este objetivo foi devidamente alcançado ao final do século XVII, depois de mais de dois séculos de terrorismo de Estado.

Durante todo o período de caça às bruxas, a maioria das vítimas acusadas eram mulheres camponesas pobres. Os acusadores, abastados e prestigiosos membros da comunidade, empregadores ou senhores de terra (caso de *As Bruxas de Salém*), com frequência tinham laços com o Estado central, com as autoridades locais. Com frequência também manifestavam interesse pelas pequenas propriedades campesinas. Como resultado desta impecável campanha de terror, finalmente as comunidades foram convencidas da existência de bruxaria e da eficácia cruel de malefícios, e a perseguição ficou por conta dos vizinhos, transformando-se em conflito de classes.

Mito ou realidade?

Por fim, retomo pesquisadores como Margaret Murray, que afirmavam a existência das bruxas e dos sabás como uma forma de resistência pagã. O sabá seria a representação dos exilados da sociedade medieval, a libertação encontrada em um espaço definido pelo exílio, pelo isolamento e pelo preconceito. Murray argumenta que a inquisição não apelava para a tortura com frequência, que os livros de história exageram e que era comum os acusados assumirem a responsabilidade e se declararem bruxos, por livre e espontânea vontade, uma forma heroica de defender suas crenças e sua cultura.

De acordo com pesquisadores, os sabás eram reuniões políticas subversivas, planejando levantes e revoltas, pedindo justiça social. Os sabás teriam realmente existido, e não foram resultado de alucinações nem de uma sugestão criada pelos

inquisidores. Herdeiros de fórmulas e de liturgias capazes de proporcionar a fertilidade e de prejudicar os inimigos, estes grupos, revoltados com o conformismo social e religioso, seriam o resultado de uma civilização cristã opressiva e, especialmente, da inquisição.

A única certeza fornecida pela documentação atualmente disponível é a de um sincretismo religioso que, em particular nos campos, por muito tempo disputou espaço com as crenças desenvolvidas e trazidas pela igreja. Mas as populações se consideravam cristãs e não tinham o sentimento de fazer parte de uma religião malvista por suas igrejas. E certamente foram surpreendidas pelo intenso processo de aculturação aplicado na Europa pelos missionários das duas reformas que, eles sim, enxergavam paganismo, heresia e pecado em todos os lugares. Esse processo bem-sucedido de degradar, demonizar e destruir o poder social das mulheres tem seus reflexos percebidos até nos dias de hoje. O arquétipo de bruxa má, da mulher maldosa e vingativa, continua vivo e pulsante no imaginário coletivo. Talvez com menos fanatismo e horror, mas ainda capaz de segregar, excluir, violar e matar.

Referências

A BRUXA. Direção de Robert Eggers. S.i.: Parts And Labor, 2015. Son., color. Legendado.

AS BRUXAS DE SALÉM. Direção de Nicholas Hytner. S.i.: 20th Century Fox, 1996. Son., color. Legendado.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300 - 1800*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

KRAMER, H; SPRENGER, J. *Malleus maleficarum*: o martelo das feiticeiras. 3. ed. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

MURRAY, Margaret. *O culto das bruxas na Europa ocidental*. São Paulo: Madras Editora, 2003.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer: o diabo na Idade Média*. Trad. Jorge Luiz Serpa de Oliveira. São Paulo: Madras, 2003.

TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2005.

Burn the witch: a sexualidade feminina como monstruosidade

Natália Pires da Silva

A bruxa é uma figura que semp esteve presente na nossa cultura, tanto na ficção quanto na realidade. Na ficção podemos encontrar diversas versões e interpretações desse ser, temos bruxas que devoram crianças, a exemplo dos contos dos Irmãos Grimm *João e Maria*; bruxas como a Rainha Má, em *Branca de Neve e os sete anões*; *A bela adormecida*; a Bruxa Má do Oeste, em *O mágico de Oz*, de L. Frank Baum. Todavía, neste mesmo livro temos também Glinda, a bruxa boa, assim como temos também a bruxa como fazendo parte da comédia em seriados como *Sabrina, aprendiz de feiticeira* (Nell Scovell, 1996) e filmes, como *Elvira, a rainha das trevas* (James Signorelli, 1988), uma personagem que é vista como vulgar pelos membros da comunidade para qual ela se mudou, e por conta disto, ela acaba quase sendo queimada na fogueira.

Por mais que *Elvira* seja uma comédia, o filme nos remete a um período histórico que foi sombrio para as mulheres, a caça às bruxas da Idade Média. Durante este período pessoas eram queimadas nas fogueiras acusadas de compactuar com o Diabo, porém as mulheres foram as mais atingidas pela “justiça” da Inquisição. Muitas das mulheres eram acusadas de bruxaria por

serem curandeiras, ou seja, por tratarem doenças com o uso de ervas e plantas medicinais, outras eram acusadas de bruxar por auxiliarem mulheres a abortarem, e ainda outras eram enviadas para a fogueira por serem consideradas promíscuas, ou de realizarem crimes de cunho sexual. Diante disto, percebe-se que a figura da bruxa está atrelada não somente à “maldade”, mas também às questões de saúde das mulheres e à contenção da sexualidade feminina.

Este capítulo irá discutir a figura da bruxa como representação da sexualidade feminina, sexualidade esta que foi e ainda é tratada como algo monstruoso. O objetivo então é investigar e analisar questões de sexualidade e monstruosidade, no filme *A bruxa* (2015), dirigido por Robert Eggers, mais especificamente, discutindo como a mulher é transformada ou vista como bruxa, a partir do momento em que transgredir as normas de comportamento social impostas a ela. O critério de escolha deste filme, foi por se passar no século XVII, um dos séculos em que o período de caça às bruxas ainda estava em vigor.

A caça às bruxas e a sexualidade feminina

A época da Inquisição marcou a história Ocidental com um imaginário de demonização da imagem da mulher, perseguida e assassinada com base em livros como o *Malleus maleficarum* ou *O martelo das bruxas*, publicado pela primeira vez em 1487, um manual sobre como identificar bruxas e exterminá-las. Na seção intitulada “qual o tipo de mulher que se entrega, mais que todas as outras, à superstição e à bruxaria”, os autores Kramer e Sprenger se dedicam a comprovar o motivo de as mulheres estarem mais propensas a se tornarem bruxas do que homens. Suas explicações trazem diversos exemplos de casos, a maioria bíblicos, em que as mulheres eram vistas como seres malignos,

declarando que “toda bruxaria tem origem na cobiça carnal insaciável das mulheres” (KRAMER e SPRENGER, 2016, p. 129), ou seja, os autores afirmam que as mulheres estão mais propensas à bruxaria devido à sua natureza sexualmente depravada, como podemos ver no exemplo abaixo:

Cumpre dizer, (...) que três parecem ser os vícios que exercem um domínio especial sobre as mulheres perversas, quais sejam: a infidelidade, a ambição e a luxúria. São estas portanto, mais inclinadas que as outras à bruxaria, por mais se entregarem a tais vícios. Como desses três vícios predomina o último, por serem as mulheres insaciáveis etc., conclui-se que dentre as mulheres ambiciosas as mais contamináveis são as que mais ardentemente tentam saciar sua lascívia obscena: as adúlteras, as fornicadoras, as concubinas dos poderosos. (ibid, p.129)

A partir da perspectiva religiosa de *Malleus maleficarum*, as mulheres teriam mais chances de se tornar bruxas por serem sexualmente insaciáveis. Nota-se também que os autores ainda caracterizam três tipos de mulheres que, justamente por conta desta insaciedade sexual, teriam mais predisposição a se tornarem bruxas: as que são infiéis, ou seja, que têm relações extraconjugais; as ambiciosas, e percebe-se aqui que ambição não está conectada somente a aspectos monetários, mas também com satisfazer-se sexualmente; e as luxuriosas, que desfrutam do prazer carnal.

Além disso, de acordo com o *Malleus maleficarum*, devido a essa predisposição sexual das mulheres, uma das acusações frequentes era a de ter mantido relações sexuais com o Diabo, pois acreditava-se que o pacto entre bruxas e o capeta seria selado por meio do ato carnal. Além disso, havia a crença de que as bruxas copulavam não somente com o Diabo, mas também

com demônios, o que muitas vezes ocorria durante os sabás – encontros noturnos em que as bruxas, se reuniam em orgias e rituais satânicos. Ademais, muitos dos crimes das bruxas também se relacionam com a capacidade de sedução da mulher, o manual afirma que as mulheres têm o poder de enfeitiçar um homem por meio do toque. Logo, grande parte da demonificação da mulher está relacionado com a sua suposta natureza sexual e promíscua.

Percebe-se então que uma das razões principais para a perseguição destas mulheres está conectada às práticas sexuais. Uma vez que a mulher demonstra ter desejos sexuais, ela é vista como alguém que está agindo contra as normas da sociedade e, portanto, deve ser punida de modo exemplar para que outras mulheres não hajam da mesma maneira. Silvia Federici afirma que “a caça as bruxas não só condenou a sexualidade feminina como fonte de todo mal, mas também representou o principal veículo para levar a cabo uma ampla reestruturação da vida sexual, que [...] criminalizava qualquer atividade sexual que ameaçasse a procriação” (2017, p. 349). Em outras palavras, as mulheres consideradas bruxas eram aquelas que davam vazão a seus desejos e praticavam o ato sexual fora do laço matrimonial. Federici também argumenta que durante o período de caça às bruxas, a liberdade sexual feminina foi ressignificada e passou então a ser vista de forma não demonizada e não condenável, somente a partir do momento em que ela se enquadrava no pensamento de que o sexo só era permitido à mulher se fosse para gerar um filho ou uma filha, ou seja, para constituir família, o que a autora chama então de “sexo limpo entre lençóis limpos”. (FEDERICI, 2017, p. 346)

Pode-se dizer que “para as mulheres, então, os séculos XVI e XVII inauguraram, de fato, uma era de repressão sexual. A censura e a proibição chegaram a definir efetivamente sua relação com a sexualidade.” (ibid, p. 344). Esta repressão que foi

instaurada durante a Inquisição, continuou sendo perpetuada durante os séculos seguintes. A imagem que os inquisidores criaram para a mulher se difundiu e a relação da mulher com sua sexualidade foi afetada de uma forma tão impactante, que podemos encontrar séculos após o término deste período que marcou a história e principalmente a história das mulheres, muitos dos preceitos que foram difundidos durante a caça às bruxas. As mulheres de hoje ainda se encontram em uma posição de constante julgamento e diminuição perante outras mulheres; se elas mantêm relações fora do casamento, ou fora de um relacionamento estável, elas geralmente são taxadas com termos pejorativos, e muitas vezes também são comparadas com prostitutas. A caça às bruxas então transformou a sexualidade da mulher em algo feio, passivo de repulsa, e também em um constante tabu.

Diante disso, podemos concluir que foi em decorrência da era medieval que a sexualidade feminina passou a ser vista como monstruosa. Esta noção de que a monstrosidade se forma a partir do não cumprimento das regras, está relacionada com o que Julio Jeha fala sobre o mal e a monstrosidade. Segundo o autor, o mal está

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal estão crime, pecado e monstrosidade (ou monstro). Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstrosidade. (JEHA, 2007, p. 6-7).

Neste sentido, quando os (pre)conceitos que foram se formando a partir da caça às bruxas e dos ensinamentos que

eram passados por meio do *Malleus malleficarum*, as mulheres que transgrediam a imagem da mulher pura, fiel, que usa de sua sexualidade para servir seu marido e gerar herdeiros/herdeiras, ela se torna um monstro. Quando a mulher vai contra o pensamento moral e religioso que começou a ser imposto nesse período, ou seja, quando a mulher mostra que tem desejos, que ela tem relações sexuais casuais, fora do casamento, ela transgride as normas e portanto passa a ser vista como um ser, maligno e demonizado, como descrito no *Malleus malleficarum*. A partir do momento em que a prática sexual feminina está a serviço do seu próprio prazer, ela não segue as normas e, portanto, é transformada em monstro, nesse caso, ela é transformada em bruxa.

Jeha ainda diz que “os monstros desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais” (2007, p. 7), ou seja, os inquisidores transformaram a mulher e sua sexualidade na bruxa, no monstro, para conseguir controlar seus comportamentos, e com isso, conseguir controlar seu corpo. Com o controle masculino sobre o desejo feminino, o discurso de “bela, recatada e do lar” foidisseminado , e se enraizando no pensamento machista, sendo difundido cada vez mais, e prevalecendo até hoje. Os tempos são outros, mulheres não são torturadas e queimadas em fogueiras por conta de sua sexualidade, mas, a pouca liberdade sexual que a mulher conquistou, ainda é passível de julgamento moral e o mesmo discurso ainda é utilizado como forma de controle.

Na introdução do *Malleus maleficarum*, edição de 2016, Rose Marie Muraro escreve que o período da Inquisição foi um momento em que as massas justamente estavam sendo sujeitadas ao controle, ela diz:

[...] os quatro séculos de perseguição às bruxas e aos heréticos [...] foram uma perseguição bem calculada e

planejada pelas classes dominantes com o objetivo de conquistar maior centralização e poder. Num mundo teocrático, a transgressão da fé era também transgressão política. Mais ainda, a transgressão sexual que grassava entre as massas populares. Assim os Inquisidores tiveram a sabedoria de ligar a transgressão sexual a transgressão da fé. E punir as mulheres por tudo isso. (MURARO, 2016, p. 19)

Ou seja, a Inquisição foi um período em que as transgressões sexuais foram utilizadas para estabelecer relações de poder, e por conta disso, a mulher foi, então, culpabilizada pelas transgressões sexuais que estavam acontecendo na época, e por conta disso, o discurso de controle machista foi formado, como modo de estabelecer um domínio sobre a sexualidade feminina.

Sexualidade e monstrosidade em *A bruxa*

O filme *A bruxa* se passa na Nova Inglaterra, e conta a história de uma família de religiosos protestantes que foi banida da comunidade onde viviam por conflitos religiosos, e por conta disso, tentam se restabelecer ao erguer uma pequena fazenda à beira de uma floresta. No filme, esta pequena família é composta pelos pais William e Katherine, Thomasin, a irmã mais velha, Caleb, os gêmeos Mercy e Jonas, e um bebê, o irmão mais novo, e alguns infortúnios acontecem com eles. Primeiramente, o bebê é sequestrado por uma bruxa, enquanto estava sob os cuidados de Thomasin. Algum tempo após o sequestro, Thomasin e seu irmão mais novo saem para caçar na floresta ao redor da casa e Caleb é então raptado pela bruxa que lhe coloca uma maldição, resultando em sua morte mesmo após ele e seus familiares conseguirem reverter os efeitos do feitiço. Após a morte de Caleb,

os gêmeos acusam Thomasin de bruxaria, pois ela anteriormente, querendo assustá-los havia afirmado que ela era a pessoa que eles denominavam de “a bruxa da floresta”; Thomasin, então, acusa os gêmeos, pois eles eram muito apegados a um bode preto chamado Black Philip, e dentro do Cristianismo o Diabo poderia aparecer sob a forma de um bode.

Após toda a confusão gerada pelas acusações mútuas, o pai prende os seus três filhos dentro do estábulo para passarem a noite, o que não foi uma boa ideia pois a bruxa aparece e sequestra as duas crianças. Na manhã seguinte, Black Philip mata o pai de Thomasin, e sua mãe, que estava fragilizada com a perda de dois filhos, ataca Thomasin, acusando-a de bruxaria e de ter causado todo o mal para a família. Ao se defender, Thomasin acaba esfaqueando a própria mãe para poder se livrar dos ataques. Sozinha, sem família e sem perspectivas, Thomasin recorre a Black Philip, que acaba revelando ser realmente o Diabo, e ela faz um pacto com ele. Thomasin, então, desfaz-se de suas vestes e nua vai ao encontro das bruxas nas florestas, que estão celebrando o sabá.

O filme está inserido diretamente dentro do contexto da caça às bruxas, mais precisamente, no impacto que as ideias medievais tiveram sobre a cultura Protestante nos Estados Unidos. Por mais que não haja mulheres em práticas sexuais no filme, ainda assim é possível perceber como a sexualidade feminina é monstrificada. Uma cena ilustrativa é quando Caleb é devolvido para a família após ser enfeitado pela bruxa. Thomasin encontra-o em estado de delírio, durante o qual ele comenta sobre o tempo que passou como refém da bruxa. O que o traumatizou e o deixou mais aterrorizado, além do fato de a bruxa ter utilizado de forças malignas e demoníacas para lhe fazer mal, foi também a tentação que sentiu diante da nudez da bruxa. Em sua alucinação ele fala que a bruxa enviava seus familiares e que eles se alimentavam

através de suas partes íntimas: “*they feed upon her tits and on her parts. She sent them upon me*”¹(00:57:54). Nessa cena em particular, a conexão da figura da bruxa com a sexualidade, se dá por meio na imagem descrita de que a bruxa estava alimentando seus familiares em seus seios e genitália. Podemos ainda dizer, que a seguinte fala “*she sent them upon me*” (00:57:54), refere-se ao envio não dos familiares para Caleb, mas sim que ela os estava tentando seduzir com a sua nudez, que para o puritano Caleb era considerado extremamente pecaminoso.

Além disso, a cena em que a bruxa aparece na floresta, enquanto Caleb está caçando, é a única em que uma bruxa aparece vestida e, ainda sim, pode-se observar toda a sensualidade com que a personagem se aproxima de Caleb. Seu vestido tem um decote bem aberto, deixando grande parte de seus seios à mostra, o jeito com que ela se movimenta em direção a Caleb e a forma que ela se abaixa para beijá-lo, são todos indícios de que ela está utilizando sua força sexual para conseguir atraí-lo para uma armadilha. Na cena nota-se que Caleb está com medo, no entanto, em nenhum momento ele faz menção de se afastar da bruxa, ou seja, o poder de atração da bruxa é muito mais forte do que o medo que a sua natureza promíscua possa causar. Aqui a conexão entre sexualidade e bruxaria se estabelece fortemente, em conexão com o que foi escrito no *Malleus maleficarum*. Percebe-se também que o homem, representado por Caleb, está sendo colocado na posição de vítima dos encantos do corpo feminino e esta vitimização do homem não está só presente nesta cena, mas está presente também em uma fala de Katherine, que será analisada a seguir.

Acima, temos um exemplo estabelecendo uma conexão entre sexualidade e medo, ou como a sexualidade feminina pode

¹ “Alimentam-se das tetas e das partes íntimas dela. Ela os envia até mim” (As traduções em português foram retiradas da legenda original do filme).

causar de medo. Nos próximos exemplos teremos o vínculo da transformação da mulher em bruxa a partir do momento em que ela transgredir as normas. Ao final do filme, quando a maior parte das ações se desenrolam, Thomasin é acusada de bruxaria por seus irmãos, Mercy e Jonas, como mencionado anteriormente. Neste momento seu pai a confronta, pergunta se ela ama Deus, ao que a garota responde que sim, e seu pai diz: *“we are children of sin all, yet I tell thee I have raised up no witch in this house”*² (00:56:28). Aqui somente a ideia de Thomasin ter transgredido os ensinamentos e preceitos religiosos aos quais ela havia sido submetida durante toda sua criação dentro de seu ambiente familiar era suficientemente aterrorizante em si. Thomasin, em um momento de nervosismo de seu pai, é vista não mais como sua filha, mas como realmente a bruxa que estava sendo acusada de ser, apenas por haver suspeitas de que ela poderia ter transgredido a moral da fé protestante.

Similarmente, no confronto com sua mãe, Katherine diz à Thomasin: *“you bewitched thy brother proud slut. Did you not think I saw thou sluttish looks to him, bewitching his eyes as any whore? And thy father next”*³ (01:18:04-01:18:15). Nesta fala da mãe, nota-se o quanto a figura da bruxa está associada à sexualidade feminina. Durante a narrativa, não há indícios de que Thomasin havia em algum momento tido algum comportamento que demonstrasse que ela era uma garota que tentava seduzir seu pai ou seu irmão, pelo contrário, o irmão que lançava olhares de desejo para o seu corpo. Contudo, depois de ser acusada de ser uma bruxa, Katherine atribui-lhe características negativas que estão conectadas ao tipo de sexualidade feminina que é considerada abominável. O termo pejorativo *“slut”* (em

² “Todos somos filhos do pecado, mas não criei uma bruxa nesta casa”.

³ “Enfeitiçou seu irmão, vagabunda. Pensa que não vi os seus olhares para ele enfeitiçando-o como uma puta? Depois foi o seu pai”.

português, vagabunda) é designado para mulheres que têm muitos parceiros sexuais, e “*whore*” (em português, prostituta) que é uma mulher considerada como alguém que está às margens da sociedade, pois seu modo de ganhar dinheiro é considerado ilícito perante a lei e indecente pela moral. O fato de Thomasin ser acusada de praticar bruxaria, é um indício para Katherine de que a filha é lasciva, reforçando a ideia de entrelaçamento entre bruxaria e sexualidade.

Ao final, temos os exemplos mais explícitos que conectam a figura da bruxa e da sexualidade como monstrosidade. Na sequência de encerramento do filme, após todos os conflitos anteriores, Thomasin encontra-se sozinha e sem esperanças, o que a leva a buscar por Black Phillip, que ela acredita ser o Diabo. A morte de todos os membros da família de Thomasin, pode ser vista simbolicamente como o fim da repressão e do controle ao qual a jovem foi submetida durante sua criação. Ao selar o pacto com Lúcifer, ela está indo contra os ensinamentos moralizantes pelos quais foi doutrinada a seguir cegamente, ou seja, está transgredindo as normas que lhe foram impostas, principalmente porque o pacto pode ser interpretado como o início de sua vida sexual. Ao convencer Thomasin a assinar o pacto, Lúcifer pergunta para a jovem “*wouldst thou like to live deliciously?*”⁴ (01:24:27), uma proposta que a jovem não hesita em aceitar. A oferta feita por ele pode ser vista dentro do contexto de ter uma vida de luxo e riquezas, à qual a jovem não teve a oportunidade de ter até aquele momento, mas, ao mesmo tempo, pode-se interpretar “*deliciously*” (em português, luxúria) também com uma conotação sexual. Neste momento ele está oferecendo a ela não só prazeres que bens materiais podem lhe dar, mas ofereceu-lhe o prazer carnal que a vida sexual pode lhe proporcionar.

⁴ “Quer viver na luxúria?”

Durante o pacto, Lúcifer também pede para que Thomasin retire suas vestes para assinar o contrato, após isso ele a guia pela floresta onde outras bruxas estão celebrando o sabá. Em meio ao ritual, as bruxas começam a flutuar pelo céu, e Thomasin se junta a elas, em êxtase. No momento em que Thomasin sela o pacto ela está, no contexto do filme, literalmente se tornando uma bruxa, mas podemos interpretar isso metaforicamente. As bruxas que aparecem no filme estão sempre nuas, ou seja, não estão agindo de acordo com as regras da sociedade que exigem o uso de vestimentas, demonstrando que elas estão transgredindo normas daquele determinado grupo. Quando Thomasin faz o acordo, ela também está transgredindo as normas, e, portanto, se tornando uma bruxa aos olhos da sociedade, aqui representada pela família dela. Ademais, podemos interpretar este ato de despir-se como um ato de se livrar de seus ensinamentos moralizantes da religião protestante, ao qual ela sempre esteve submetida, implicando na repressão de sua sexualidade e de seus desejos. Ao despir-se, e ao celebrar o sabá com as outras bruxas, Thomasin está abraçando e aceitando sua própria sexualidade, indo exatamente contra tudo o que seus pais haviam lhe ensinado e que abominavam. Ao perder sua família, que a controlava, pode-se dizer que Thomasin conseguiu dar vazão às suas vontades, e aceitou sua natureza “monstruosa” perante os olhos moralizantes das pessoas por quem sempre esteve rodeada.

Conclusão

Ao analisar o filme *A bruxa*, percebe-se que há dois momentos em que Thomasin se torna uma bruxa: primeiro ao olhos de seu pai e de sua mãe, ao ser apenas acusada de bruxaria, e segundo, quando ela assina um pacto com Black Phillip, e nos dois momentos, aquilo que a caracteriza como bruxa é a transgressão.

No primeiro momento ela é acusada de ter transgredido os ensinamentos da religião protestante que a sua família seguia fervorosamente. Na visão de seu pai, Thomasin ter deixado de lado esses preceitos no qual ela havia sido criada é um ato execrável. Para sua mãe, isto também era um fator, mas o principal motivo para acreditar que Thomasin fosse uma bruxa é o fato de achar que a jovem seduzia seu irmão e seu pai, propositalmente, ou seja, na sua visão, Thomasin estava sendo incestuosa, além de indecorosa.

No segundo momento a transgressão está no ato de Thomasin abandonar completamente aqueles preceitos, e ensinamentos ao se entregar completamente à bruxaria. Em ambos os casos, a sexualidade de Thomasin é vista como monstruosa, primeiramente aos olhos da mãe, que, fragilizada pela perda de seus filhos, acreditou na acusação dos gêmeos, passando a ver a jovem como uma mulher libidinosa. No segundo momento, Thomasin é literalmente uma bruxa, pois ela se entregou ao que era considerado maligno, ou seja, sua própria sexualidade.

Além disso, anteriormente no filme, antes da sexualidade de Thomasin ser considerada monstruosa por sua família, a sexualidade feminina já havia sido mostrada como maligna e temível. Quando Caleb foi enfeitado, seu maior tormento foi não ter conseguido resistir à tentação ao encontrar com bruxa na floresta, devido ao poder de sedução dela, e também ao fato de que aos olhos do *Malleus maleficarum*, as mulheres ou bruxas eram capazes de fazer mal aos homens sem fazer uso de feitiços, ou eram capazes de enfeitiça-los apenas pelo toque. Ou seja, apenas a sensualidade feminina já seria por si só monstruosa, uma vez que isso aterroriza Caleb.

Vemos então, que o filme incorpora a visão de mulher que foi instaurada no *Malleus maleficarum*, a de que a mulher está sujeita a se tornar um ser, vil, maligno, e perverso, devido à sua natureza lasciva. Contudo, no filme, as bruxas presentes

não são queimadas na fogueira nem torturadas por conta disso. No filme não há esta aura moralizante ao final, de que se uma mulher fosse agir como uma bruxa, ela seria punida por isso. No filme, as pessoas punidas com a morte são as que mais seguiam os ensinamentos da religião protestante, ou seja, a mãe de Thomasin, seu pai, e Caleb, que representam a sociedade puritana na qual estavam inseridos. Na vida real, infelizmente, os inquisidores foram responsáveis por levar milhares de mulheres à fogueira, porém o filme rompe com isto. Ao contrário, o filme mostra como pode ser libertador para uma mulher aceitar sua sexualidade e se desprender de conceitos religiosos ou moralizantes, que mancham a imagem da mulher apenas por ela exercer o direito à sua própria sexualidade. O filme, por mais que incorpore e mostre qual pensamento as pessoas tinham em relação à bruxaria e às bruxas no século XVII, tenta romper com a imagem que foi construída, e convida a mulher a abraçar sua “monstruosidade”, sua sexualidade, sem medo de ser punida por isto.

Referências

A BRUXA. Direção: Robert Eggers. Perf. Ana Taylor Joy, Ralph Ineson, Kate Dickie. Universal Pictures, 2016.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo, e acumulação primitiva*. Editora Elefante, 2017.

JEHA, Julio. “Monstros como metáforas do mal”. In: _____. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 9-31.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. *Malleus maleficarum: o martelo das feiticeiras*. 3. ed. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

MURARO, R.M. “Introdução”. In: *Malleus maleficarum: o martelo das feiticeiras*. 3. ed. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

O mito da Medusa: transgressão, castigo e monstrificação do feminino

Luiza Salgado Mazzola

“É o tempestuoso encanto do terror: das serpentes lampeja
uma cúprica fulgência acesa nesses seus inextricáveis
rodeios, e cria em torno um vibrante halo, espelho móvel
de toda a beldade e de todo o terror daquela cabeça:
um vulto de mulher com crina vipérea,
que na morte contempla o céu das tochas úmidas.
É o tempestuoso encanto do terror...”

Percy Bysshe Shelley

A Medusa é um dos monstros femininos mais conhecidos da história do Ocidente, assim, julgo ser importante examiná-la jogando um olhar sobre a importância da transgressão e da sexualidade enquanto elementos primordiais pra monstrificação dessa figura específica, sob uma perspectiva de demonização moralizante da mulher. Portanto, a presente análise é sustentada por dois aspectos fundamentais: 1) os traços físicos e componentes visuais da Medusa e de que forma estes fatores se combinam para produzir o efeito de horror e; 2) os mecanismos de monstrificação e demonização da transgressão feminina no gênero de horror. Esta pesquisa tem como principal objetivo discutir a relação entre

alguns elementos fundamentais do mito da Medusa e sua relação com a monstruosidade feminina. Dentre as representações da Medusa que são aqui analisadas, cito as narrativas de Ovídio e Thomas Bulfinch, além de outras apresentações da personagem, como pinturas, personagens de filmes e jogos.

A Medusa pertence à classe das górgonas, monstros femininos da mitologia grega. Entretanto, a Medusa é a mais popular dentre as górgonas, sendo, inclusive, conhecida pelo seu nome, o que não ocorre com as demais, que, embora tenham também nomes próprios, não desfrutam da mesma fama da Medusa. Com relação ao seu mito, é importante destacar que se trata de um relato transmitido, originalmente, através da oralidade e que foi, posteriormente, fixado em narrativas escritas e adaptado para outras formas artísticas. Assim, a Medusa já habitava o imaginário popular antes de migrar para as páginas dos livros e para as demais expressões artísticas como um dos monstros mais conhecidos da história do Ocidente.

A importância do estudo desse mito como uma narrativa emblemática da monstruosidade feminina está fundamentada na existência de uma dinâmica de projeção do homem no outro e sobre o outro, ou seja, o monstro é uma metáfora de uma imaginação do outro enquanto oposição, como aponta Luiz Nazário. O autor aponta alguns binômios que podem ser materializados em formas monstruosas, como negros para racistas, homossexuais para sexistas, judeus para antissemitas, entre outros (NAZÁRIO, 1983, p. 9), e a morte desse monstro representa, em geral, o triunfo do herói sobre o monstro (outro) e a reafirmação dos critérios de civilização e da dinâmica de poder. Sendo assim, a mulher-monstro pode ser considerada uma projeção do binômio homem-mulher que coloca a mulher como ameaça, tornando necessária a ação do herói (homem) para restaurar a normalidade, através da aniquilação do monstro.

Ao longo do presente texto, alguns pontos serão discutidos para destacar os aspectos físicos do monstro Medusa, bem como sua transição de uma sacerdotisa devota à deusa Atena para um monstro de olhos petrificantes e cabeça adornada por serpentes, um híbrido monstruoso de mulher com partes de animal. José Gil (2000, p. 170-171) coloca que um dos mecanismos que salvaguardam a integridade da humanidade como característica a ser preservada é um sistema de separação simétrica entre divino (sobrenatural), humano (cultural) e animal (natural), e que a aproximação excessiva entre dois desses reinos configuram o surgimento de uma forma monstruosa. É através dessa aproximação, do castigo de Medusa refletido em sua aparência, que ela passa a incorporar uma espécie alterada, mulher híbrida composta por partes de mulher e de serpente, desafiando o afastamento estável que se pretende entre o reino do homem e o reino animal, como apontado pelo autor. Aceitáveis de forma separada, mulher e serpente unidas representam uma corporificação monstruosa equipada com atributos que, como define Nazário, “estão em clara oposição aos atributos que definem a condição humana”. (1983, p. 16).

O mito, segundo duas versões

Inicialmente, é importante ressaltar que quando se fala em mitologia grega, não há uma versão mais verdadeira do que as demais, portanto, existe alguma elasticidade nas diferentes apresentações do mesmo mito. Como exemplo, diferencio aqui os eventos narrativos em Ovídio e Thomas Bulfinch.

Em *Metamorfoses*, de Ovídio, pode-se ler:

Ela foi bem célebre pela beleza e a odiosa esperança de muitos pretendentes. Nem, em todo corpo, houve algo mais notável que os cabelos. Encontrei quem dissesse ter

visto. Conta-se tê-la corrompido o rei do mar no templo de Minerva. Virou-se e cobriu a casta face com a égide a filha de Jove, mas não fora sem castigo: transformou em feias hidras a coma da Górgona. Ainda agora, para apavorar com o medo os atônitos inimigos, mostra no peito contrário as serpentes que engendrou. (OVÍDIO, 2017, p. 211).

Portanto, na narrativa de Ovídio pode-se verificar que Medusa é violada por Poseidon dentro do templo da deusa Atena, que pune a jovem sacerdotisa com a desfiguração de suas feições, impondo um castigo injusto e excessivo. O estuprador, uma divindade masculina, não é punido por Atena por seu ato de violência, enquanto a vítima, uma jovem mulher, é considerada responsável pela profanação do templo, e, como consequência, é condenada a carregar uma aparência monstruosa pelo resto de seus dias.

Já na narrativa em prosa de Thomas Bulfinch, um importante estudioso da mitologia grega, extraída de *O livro de ouro da mitologia: histórias, deuses e heróis*, o mito da Medusa pode ser sumarizado da forma como se segue: a sacerdotisa, devotada à deusa Atena, comete a ousadia de dizer que seus cabelos são mais belos que os da divindade a quem serve. Pela afronta, a jovem Medusa é castigada com a destruição de tudo o que a tornava bela, transicionando de uma bela virgem para uma górgona, criatura monstruosa com cabelos de serpentes vivas e olhos com o poder de petrificar quem olhasse para seu rosto (BULFINCH, 2018, p. 126-127). Assustada e envergonhada, Medusa foge e se esconde do mundo por muito tempo, desejando a beleza, mas não tendo nenhuma, e cultivando um grande ódio pela humanidade. Com o tempo, o ódio cultivado por Medusa pelo seu destino é canalizado na destruição de todos os seres vivos que ousem encará-la. A górgona habita um reduto semilabiríntico, repleto de estátuas de humanos e

animais, vítimas de seu olhar mortal, labirinto que o semideus Perseu adentra, determinado a destruí-la.

O mito de Perseu, que se cruza com o da Medusa, narra o percurso do herói que é enviado pelo rei de Sérifo, Polidectes, para aniquilar o monstro, solicitando sua cabeça degolada como comprovação do ato. A deusa Atena lhe fornece um escudo meticulosamente polido, e Perseu, ao ingressar em seu covil para enfrentá-la, consegue evitar seu olhar e, portanto, a própria petrificação, acompanhando seus movimentos através do reflexo de seu escudo (BULFINCH, 2018, p. 126-127). Finalmente, o herói mata a górgona, remove sua cabeça e posteriormente a oferece à deusa Atena, que a coloca em seu próprio escudo.

A motivação para o castigo aplicado por Medusa é distinta nas narrativas fixadas por Bulfinch e por Ovídio: se em Bulfinch tem-se a soberba humana da Medusa punida por comparar seus cabelos aos da divindade a quem servia, em Ovídio, o castigo recai sobre a vítima da violação cometida por Poseidon, tendo em vista a profanação do templo causada por seu ato. Ambos os atos, o de Medusa e o de Poseidon, culminam na mesma punição: a monstrificação de Medusa e sua consequente exclusão do convívio social.

Aspectos físicos da Medusa

Coaduno-me aqui com o que aponta Jeffrey Jerome Cohen com relação ao corpo do monstro como um corpo cultural, como “a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (2000, p. 27) em uma materialização de certos temores ou ansiedades sociais, uma construção que representa a fuga de uma normalidade social vigente. Em outras palavras, há um conjunto de normas sociais que regem o corpo e a aparência, que frequentemente não estão

escritas ou dispostas de maneira formal, mas que são socialmente conhecidas e aceitas, ainda que de forma não explícita. Essas normas estabelecidas em determinados momentos são afetadas e moldadas pelas circunstâncias sociais, e mudam, conforme mudam-se os tempos. A corporificação da desobediência à norma, ou da fuga à “normalidade”, é representada pelo monstro. A figura monstruosa é, deste modo, uma personificação da *diferença*, um anormal corporificado. O corpo da Medusa, dentro dessa interpretação, pode ser examinado enquanto materialização da anormalidade em dois aspectos diferentes: o primeiro, uma afronta à ordem social inerentemente patriarcal, e o segundo, seu corpo híbrido, que foge à taxonomia dos seres existentes, uma composição mista entre mulher e serpente, algo que marca há séculos esse monstro feminino.

A figura da górgona Medusa pode ser vista em uma multiplicidade de representações artísticas, além das narrativas literárias, como pinturas, estátuas, filmes e jogos. Como exemplo, valho-me da pintura de Caravaggio, *Cabeça de Medusa* (1598), obra que está exposta na Galeria Uffizi, em Florença, Itália. A pintura (Figura 1), em forma de escudo, remete ao mito grego já citado anteriormente, da colocação da cabeça da Medusa no escudo da deusa Atena, e apresenta dois importantes aspectos para a caracterização e reconhecimento dessa figura: os cabelos de serpentes e seus expressivos e ameaçadores olhos.



Figura 1 - **Cabeça de Medusa**, Caravaggio (1598)

Representações similares são encontradas nos filmes *Fúria de Titãs* (*Clash of the Titans*, 2010) (Figura 2) e *Percy Jackson e o ladrão de raios* (*Percy Jackson & the Olympians: the lightning thief*, 2010). Além da similaridade física entre a retratação da Medusa nos dois filmes, ambos também a introduzem como um antagonista ao herói (Perseu/Percy Jackson). A Medusa consiste em um obstáculo a ser superado para que cada herói possa continuar sua jornada, ou seja, a ruína da Medusa nas mãos dos heróis dos referidos filmes representa uma missão a ser concluída, em uma visão totalmente dissociada da história por trás de sua formação monstruosa.



Figura 2 - Fúria de Titãs (2010)

Entretanto, há uma diferença significativa entre as duas representações dos filmes citados: enquanto em *Percy Jackson e o ladrão de raios* a personagem é mostrada com pernas, apresentação que veicula uma relação mais estreita com a forma humana, em *Fúria de Titãs* a Medusa tem a parte inferior do corpo similar ao corpo de uma serpente, sem pernas e com escamas. Esta representação reforça seu caráter de criatura híbrida e remete também à presença recorrente de serpentes em narrativas mitológicas e religiosas: no Antigo Testamento, por exemplo, uma serpente visita Eva no Paraíso e a convence a comer a maçã (BÍBLIA, Gênesis 3, 22, p. 9), como uma representação animal da desobediência humana em face da tentação, uma questão que será discutida na próxima seção deste texto. A questão da forma híbrida em figuras mitológicas femininas está presente também nos mitos das sereias e das harpias, entre outras criaturas. Tanto as harpias quanto as sereias são descritas na mitologia grega como criaturas com partes de mulher e de pássaro, aves de rapina com feições femininas, seios, garras afiadas e recobertas de penas (BULFINCH, 2018, p. 290-292).

A Medusa também é um personagem do jogo *Smite*, da Hi-Rez Studios (2014). O usuário que escolher a Medusa como seu personagem pode utilizar seus poderes para derrotar os adversários, tais como atirar serpentes que envenenam o oponente, cuspir ácido, provocar cortes com um arco dotado de lâminas. Seu golpe absoluto remete ao traço mais característico da personagem mítica: ela remove a máscara que usa, revelando seus olhos ao adversário, transformando-o em pedra e causando-lhe dano expressivo. Neste caso, a atribuição de poderes secundários à Medusa se relaciona com a necessidade de que os personagens de jogos sejam polivalentes, que possam atacar seus adversários de formas variadas. Assim, se no mito original, o poder da Medusa reside em sua aparência, em *Smite*, o mito é adaptado para favorecer a jogabilidade, o que se traduz em uma maior versatilidade em termos de golpes. Como pode ser observado, alguns traços da personagem se repetem com frequência nas representações citadas, dada a importância que tem em sua caracterização, como os olhos penetrantes, os cabelos de serpente e o poder de petrificação.

Em uma reinterpretação moderna do mito, a artista Carmen Torres elaborou um desenho digital (Figura 3) que retrata a transformação da Medusa em górgona, mas não como uma punição, e sim como um ato de bondade, após a violação cometida por Poseidon. Seus cabelos de serpente serviriam, neste caso, para protegê-la dos homens pelo resto de sua vida, um presente da deusa, ao invés de um castigo.

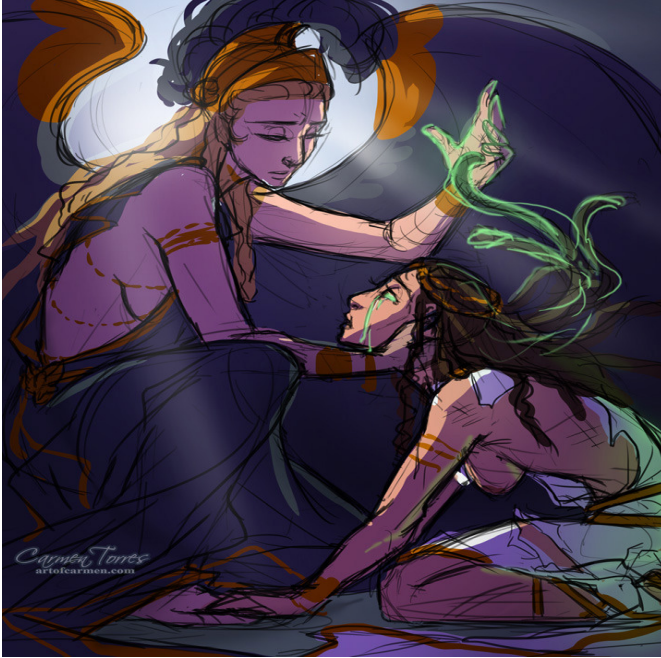


Figura 3 - Carmen Torres (2015)

Retomando Cohen, quando aponta a existência do monstro como um construto social que afronta a normalidade (2000, p. 27), se confrontadas a narrativa de Ovídio, do ano 8 d.C., e a ilustração de Torres, de 2015, é possível constatar que a interpretação contemporânea da ilustradora não prevê a relação entre transgressão e castigo presente em *Metamorfoses*. Trata-se, pelo contrário, de uma ressignificação à luz do feminismo do século XXI, já que retrata uma demonstração de sororidade entre duas figuras femininas, em contraste com a iracunda deusa Atena castigando a jovem, presente nas duas narrativas mitológicas aludidas anteriormente. Embora Bulfinch, Ovídio e Torres apresentem o mito de formas distintas, o elemento presente nos três casos é a transgressão: em Bulfinch e Ovídio, a transgressão é cometida pela Medusa, direta ou indiretamente, e para Torres,

por Poseidon, que tem seu crime reconhecido através do gesto de Atena ao conceder uma forma de defesa à Medusa, através da transformação de seus cabelos em serpentes.

Todavia, embora causem espanto e terror, seus cabelos não são suas verdadeiras armas. Luiz Nazário discorre a respeito do complexo olhos-boca-mãos como componentes do efeito da monstruosidade (1983, p. 8), considerando essas partes como as que “mais exteriorizam o desejo” de destruição do monstro, um desejo perverso. O autor aponta que os olhos antecipam o gozo do assassino sobre a presa, no caso da Medusa, os olhos, mais que uma ameaça vindoura, são seu principal dispositivo de ruína.

Antes de sua transformação, sua beleza convidava o olhar alheio a admirá-la, mas após sua monstrificação, fitar seu rosto significa petrificar-se para sempre e seus olhos são a última coisa que suas vítimas enxergam. A questão do olhar da Medusa merece ser ressaltada, pois remete a uma dinâmica frequente nas narrativas de horror, a oposição entre um monstro (ou assassino, vilão) masculino e uma vítima indefesa feminina (CREED, 1993, p. 559). O espectador ou leitor é levado, pelos recursos narrativos e filmicos, a observar de forma passiva o mesmo que o monstro observa: a vítima, inconsciente do risco que corre, sendo observada através de frestas, janelas, fechaduras, sem saber do mal que está por vir. Esta dinâmica se aproxima do que Laura Mulvey chama de *male gaze*, o olhar masculino, que analisa em que medida o espectador compartilha do voyeurismo proporcionado pelo olhar masculino para a mulher (MULVEY, 1975, p. 6).

A teoria do olhar masculino é geralmente aplicada aos estudos de cinema, embora não necessariamente aos filmes de terror, e também aos estudos de gênero e pós-coloniais, com o objetivo de analisar em que medida o enfoque visual das personagens femininas é dado a partir do olhar do homem heterossexual para a mulher, o que pode ser verificado através

do enquadramento de pernas, seios, boca, cabelos e outros atributos físicos considerados atraentes (MULVEY, 1975, p. 10). O poder da Medusa enquanto monstro reside justamente na subversão da ideia da mulher à mercê do olhar masculino. A górgona tem no olhar sua fonte de poder, embora não tenhamos, enquanto leitores, a perspectiva do monstro, é no confronto entre os olhos da vítima e os da Medusa que o olhar configura execução instantânea. Portanto, há uma representação distinta do olhar predatório masculino: trata-se de um monstro feminino cuja ameaça reside no olhar, enquanto suas possíveis vítimas, geralmente homens, ficam impedidas de contemplar sua figura.

Transgressão e castigo

À semelhança de outras personagens da mitologia e literatura gregas, como Antígona e Medeia, a criação de Medusa enquanto monstro tem a transgressão como principal traço, que se traduz em ações diferentes no caso das três personagens. No entanto, de modo geral, são situações de transgressão moral e/ou religiosa, de afronta à ordem das coisas, a deuses e/ou a costumes. No caso da Medusa, tem-se a condenação de dois elementos ligados à sua beleza, considerando as diferentes narrativas citadas anteriormente: o primeiro, a noção de que ela teria provocado a profanação do templo de Atena por ter sido estuprada por Poseidon; o segundo, a noção de que não se pode competir com os deuses, afinal, é um ultraje considerar que os cabelos de uma mortal poderiam ser mais belos do que os de uma divindade.

A dinâmica de transgressão e castigo, bastante presente em narrativas literárias e textos de religiões diversas, está relacionada ao conceito de húbriis (ou *hybris*) da mitologia grega. A húbriis consiste em um ato de descomedimento ou ofensa da parte de um mortal contra os deuses ou contra outros seres

humanos, por arrogância, orgulho, presunção ou insolência, como aponta Gernet (2001, p. 212; 214). A infração cometida através da húbri é frequentemente castigada com a *nêmesis*, o ato do ciúme divino, que impõe uma punição ao imprudente pela desobediência ao lugar que lhe cabe no *kosmos*.

A transgressão de Medusa é castigada pela deusa Atena de forma que pode nos parecer desproporcional, se julgarmos a sanção através de um olhar contemporâneo. No entanto, a desproporcionalidade no castigo divino está mais relacionada ao próprio ato de desobediência do que ao dano causado pelo ato humano, como é o caso de Medusa e de outros personagens da mitologia grega que cometem a húbri e recebem a punição divina, como Édipo, Odisseu e Eco, para citar alguns. As histórias desses personagens acabam por se tornar *cautionary tales*, contos de advertência para os leitores, espectadores ou ouvintes, no caso dos relatos orais da Grécia Antiga, disseminando uma espécie de “pedagogia da obediência”. Em outras palavras, o mecanismo de proibição-transgressão-castigo presente não só na mitologia grega, mas em contos de fadas e fantásticos de modo geral, ensina que é preciso conformar-se com a parte do destino que cabe a um indivíduo, incutindo a ideia de que há um lugar no mundo para cada ser humano, e que a soberba de desafiar esse lugar representa uma infração que os sujeita, merecidamente, a castigos hediondos.

Medusa é castigada não pelo dano causado diretamente por seus atos, de profanar o templo de Atena ou de afrontar a beleza da divindade, mas pelo fato de tê-los cometido. O mito da Medusa adverte, portanto, contra a transgressão da ordem, ao indicar consequências gravíssimas para atos de rebelião ou desobediência do interdito, mesmo que, como no caso de sua violação por Poseidon, a jovem sacerdotisa não tenha tido culpa alguma.

A mulher-monstro Medusa

Outro ponto importante a ser analisado com relação à Medusa é sua significação enquanto monstro feminino, sob uma perspectiva de condenação moralizante de determinados comportamentos ou aspectos físicos. Em *The monstrous feminine*, a autora Barbara Creed (1993) discorre sobre a representação da mulher nos filmes de terror e, embora o mito da Medusa seja, originalmente, um relato oral e posteriormente literário, a mesma lógica da representação feminina pode ser aplicada ao caso. Creed ressalta que a mulher é frequentemente retratada em dois papéis: a mulher castrada, cuja castração pode ser literal ou simbólica, e a mulher castradora – duas noções que tem origem no domínio da psicanálise (CREED, 1993, p. 444; 559).

A mulher castrada, nas narrativas literárias ou fílmicas, é, em geral, apresentada como a vítima, como nos *slasher movies*, em que mulheres (mas não somente) são esfaqueadas repetidas vezes. Essa situação representa a castração literal e ocorre, em geral, após algum ato de transgressão praticado por ela, uma relação sexual (que pode ser lícita, mas é, em geral, ilícita) ou a entrada em algum lugar proibido, que acaba sendo o reduto do assassino (ibid, p. 452). A mensagem subliminar transmitida por esses filmes é que o comportamento transgressor ou considerado sexualmente promíscuo é punido com a mutilação ou a morte, geralmente através de uma faca ou algum instrumento pontiagudo (CLOVER, 1993, p. 34), que remete a uma forma fálica que penetra e rasga o corpo feminino.

Quando o assassino é derrotado, preso ou morto, isso tende a ocorrer por conta das ações de uma mulher que tende a ser a mais inteligente, forte e que, em geral, não é sexualmente ativa, o que a coloca, de certa forma, em um patamar de “virtude”, permitindo que ela derrote o monstro (CREED, 1993, p. 453).

Em outras palavras, trata-se de uma mulher casta, ou no mínimo não promíscua, que detém as ferramentas necessárias, através de força e/ou intelecto, para levar o monstro à sua ruína.

Com relação à castração simbólica, esta é representada nos filmes na figura de personagens femininas que tem uma forte necessidade emocional ou familiar que não conseguem preencher. A falta de um núcleo familiar implica, sob esse prisma, em uma castração simbólica da mulher, segundo o que é considerado normal ou socialmente desejado em uma sociedade. A mulher que não consegue, por algum motivo, reunir esses elementos em torno de si (marido, filhos, um lar) é uma mulher castrada simbolicamente, tornando-se, nas narrativas literárias e filmicas, uma psicopata movida pelo desejo de possuir o que não tem e disposta a qualquer coisa para consegui-lo (CREED, 1993, p. 445-446). Assim, a mulher psicopata, obcecada, é, inicialmente, uma mulher castrada simbolicamente, mas em sua forma monstruosa, assume outro *status*.

De forma análoga, Medusa assume, em um primeiro momento, o papel de mulher que sofre uma castração do tipo literal, passando de uma bela e devota sacerdotisa para a vítima de um estupro por parte do deus dos mares. Considera-se, sob essa perspectiva, que Medusa carrega o estigma da sedução por conta de sua beleza, por isso é tida como a culpada pelo ato brutal de Poseidon. Trata-se de uma dinâmica de culpabilização da vítima, de que resulta sua monstrificação como punição máxima, enquanto seu agressor nada sofre.

Retomando o que pontua Creed a respeito da representação da mulher nas narrativas de horror, a segunda atuação da mulher nos filmes de terror é no papel de mulher castradora, que é mostrada, em geral, como a psicótica assassina ou como a vingadora (ibid, p. 457). Portanto, é comum que a mulher castradora tenha sido, em algum ponto, uma mulher castrada,

simbólica ou literalmente. A castradora assassina representa a fase da Medusa pós-transformação em uma mulher-monstro, quando ela assume seus atributos monstruosos e faz da morte de outros seres vivos um prazer sádico relacionado ao seu ódio pela humanidade. Seu caráter ameaçador de castradora é fundamentado, essencialmente, na noção de diferença sexual (ibid, p. 580), considerando o binômio homem-mulher. Essa mulher-monstro é frequentemente punida, como acontece com Medusa ao ser morta pelas mãos de Perseu.

A vingadora, por outro lado, tem suas ações justificadas por um ato violento anterior cometido contra ela. A mulher vingadora tem, em geral, o apoio do espectador ou leitor, já que é comum que se tenha um sentimento de compaixão por ela, e sua busca justiceira por vingança é considerada, pelo público, uma forma compreensível de equilibrar a balança (CLOVER, 1993, p. 11). A mulher-monstro, por outro lado, não tem a simpatia do público, é mais comum que o espectador vibre com a sua derrota do que que sinta compaixão por ela, já que sua vingança frequentemente se dirige a vítimas que não são as culpadas por sua tragédia, e não a quem perpetrou a agressão inicial, como também acontece com outras classes de monstros tipicamente femininos, como as Bacantes, as Fúrias, as sereias e as górgonas. Frequentemente, as injustiças sofridas anteriormente por essas figuras são ocultadas, intensificando o efeito de sua monstruosidade, por conta da crueldade aparentemente injustificada que impõem sobre suas vítimas. Em outras palavras, após sofrer um castigo injusto imposto por Atena, é ela quem passa a impor um ato de vingança sobre indivíduos que não apresentam ligação direta com o castigo por ela sofrido. Sua monstrificação se completa, portanto, nos excessos cometidos por ela após sua punição inicial, o que faz com que ocupe dois status diferentes dentro do mito, o de castrada e o de castradora assassina, sequencialmente.

Ademais, há outra particularidade com relação à personagem aqui discutida que merece destaque: é possível relacionar a cabeça da mulher-monstro Medusa à uma representação metafórica da *vagina dentata*, um mito presente em lendas folclóricas de diversas culturas e religiões, como a cultura maori, o hinduísmo e o xintoísmo. Considerando que, de forma geral, a mulher é frequentemente retratada nas artes com um enfoque em sua sexualidade e/ou função reprodutiva, a vagina com dentes representa uma ferramenta de castração iminente, aliada à noção de que após o coito, o homem fica enfraquecido ou diminuído. Essa noção contraria a dinâmica de poder do homem sobre a mulher que é frequentemente apresentada em diversas formas artísticas de culturas distintas, deste modo, os mitos que tratam da vagina dentada tem a função pedagógica e moralizante de desencorajar o estupro e o coito com mulheres desconhecidas através de uma ameaça ao falo (RANKIN, 2010, p. 59).



Figura 4 - Medusa de Peter Paul Rubens (1617 - 1618)

No caso de Medusa, trata-se de uma virgem bela e casta, que atraía a admiração de homens e deuses. Após sua

transformação, a virgem se transfigura, sua cabeça se torna uma incorporação da vagina dentada, com serpentes no lugar da representação tradicional com dentes, mas ainda um instrumento de emasculação em potencial que inverte a dinâmica de poder do homem sobre a mulher. Se, como enuncia Luiz Nazário (1983, p. 7), “todo monstro é, materialmente, uma máscara”, e o horror externo se deve à “força dramática da aparência”, a principal responsável pelo efeito de horror na narrativa aqui discutida é a cabeça vipérea de Medusa e seus olhos petrificantes.

Considerações finais

Considerando que o objetivo inicial do presente artigo consistiu em discutir a monstrificação do feminino através da Medusa, espero ter indicado, mesmo que de forma sintética, alguns pontos essenciais a serem considerados nesta análise, com um enfoque tanto em seus aspectos físicos e nos eventos narrativos de seu mito, quanto na análise mais ampla de seu estatuto enquanto monstro feminino e sua simbologia como expressão de transgressão e castigo. A aparência monstruosa de Medusa, cujo efeito de horror se compõe através da combinação de aspectos como cabelos, olhos e o potencial de transformar em pedra aqueles que ousem encará-la, é produto de uma punição à sua húbris, por mais injusta que nos possa parecer, especialmente se tomarmos a narrativa de Ovídio como exemplo.

Trata-se, essencialmente, de um discurso de culpabilização da vítima, frequentemente presente em nossa realidade, mesmo no século XXI. Cabe aqui a reflexão sobre a ligação entre aspectos sociais que vivemos hoje e a crença antiga de que a honra da mulher estava perdida para sempre após ter seu corpo violado, virgem ou não, independente da responsabilidade

ou culpabilidade do agressor. Medusa “falha” em proteger seu próprio corpo, profanando o templo da deusa Atena, e é punida por isso. Na narrativa de Bulfinch, por outro lado, é possível observar uma relação mais direta entre húbriis e nêmesis, ou seja, a soberba humana, o ciúme divino e a consequente punição.

Como resultado, temos, em ambos os casos, uma mulher-monstro, uma mulher que não é mais desejada nem admirada como antes, que possui uma aparência repulsiva e assustadora, munida do poder de petrificar para sempre todo ser vivo que ouse fitar seu rosto. A partir da questão histórica social representada pelo tradicional binômio homem-mulher, é importante considerar a figura da Medusa enquanto subversora da representação comum da mulher nas representações de horror de modo geral, que é, comumente, como vítima: embora no início tenha sido uma vítima do capricho dos deuses, posteriormente, é ela quem aterroriza e mata, através de seus atributos físicos. O olhar é um privilégio do monstro, assim, nas narrativas de horror, quem detém o olhar, detém o controle. No mito da Medusa, uma mulher objetificada, castrada e vitimizada adquire poder sobre o outro através de seu olhar monstruoso, ela não pode mais ser admirada e muito menos olhada por ninguém, e acaba por se tornar, de fato, o monstro com que se parece.

Referências

BÍBLIA. *A queda do homem*. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

CLOVER, Carol. *Man, women and chainsaws*. Princeton: Princeton UP, 1993.

COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

CREED, Barbara. *The monstrous feminine*. London: Routledge, 1993.

FÚRIA de Titãs. Direção: Louis Leterrier [S.l.]. Legendary Pictures, The Zanuck Company, Thunder Road Pictures, 2010. 1 DVD (108 min).

GERNET, Louis. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*. Paris: Albin Michel, 2001.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 164-183.

MULVEY, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema”. *Screen*, v. 16, n. 3., 1975. p. 6-18.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Editora do Autor, 1983.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. FURLAN, Mauri e NUNES, Zilma Gesser (Orgs). Florianópolis: UFSC, 2017.

PERCY Jackson e o Ladrão de Raios. Direção: Chris Columbus [S.l.]. 1492 Pictures, Sunswep Entertainment, Dune Entertainment, 2010. 1 DVD (119 min).

RANKIN, Lissa. *What's up down there? - questions you'd only ask your gynecologist if she was your best friend*. New York: St. Martin's, 2010.

SMITE. Titan Forge Games [S.l.]. Hi-Rez Studios, 2014.

The background is a solid black field with several thin, white, straight lines of varying lengths and orientations. These lines intersect to form various geometric shapes, including triangles and quadrilaterals, creating a complex, abstract pattern. The lines are positioned such that they do not form a regular grid but rather a dynamic, non-repeating structure.

PARTE IV

Humanos e não-humanos

Hierarquias pós-apocalípticas e monstruosas: *Heroes and villains*, de Angela Carter

Rafael Muniz Sens

A escrita de Angela Carter (Inglaterra, 1940-1992) é uma de alternativas. Ela não se preocupa tanto com questionamentos, muito menos com respostas. A única solução proposta por Carter parece ser a dissolução. Ela propõe a abertura de planos múltiplos com os quais seus leitores e leitoras podem fazer o que bem quiserem. Toda literatura pode, no final das contas, ser entendida dessa maneira, mas nem todos autores e autoras a propuseram ou propõem como tal. Entretanto, esse é um perfil conscientemente manifesto no livro *Heroes and villains*, de Angela Carter, principal objeto de análise deste texto. Antes dele, a escritora lança *Shadow dance* (1966), seu primeiro romance, *The magic toyshop* (1967) e *Several perceptions* (1968). Estes já foram suficientes para que a crítica literária a tachasse como uma escritora pertencente à tendência do novo gótico inglês. Em relação ao enquadramento estilístico, ela responde, sobretudo, com a publicação seguinte, de 1969, *Heroes and villains*.

Para entender o âmbito no qual o livro se insere, é importante perceber a maneira com a qual a própria escritora descreve a obra em uma carta intitulada “Notes on the gothic mode”. O texto, de cunho ensaístico, foi inicialmente publicado

na revista *Iowa Review*, em 1975, e é uma resposta de Angela Carter à fortuna crítica concentrada acerca do primeiro momento de sua produção ficcional. Ele foi escrito paralelamente a um estudo que construía sobre o Marquês de Sade, intitulado de *The sadeian woman and the ideology of pornography*, publicado em 1978, em Nova York, e bastante mencionado pela crítica literária feminista. Na carta, ela expõe sua própria concepção política de literatura, do estilo literário gótico, e de quais formas estas reflexões se moldam em sua ficção. Nesse ensaio crítico, quase confessional, ela coloca o livro *Heroes and villains* como um pastiche do modo gótico, que responderia ao que vinha sido dito sobre sua produção até então.

Angela Carter também vê o gótico, por si só, como um estilo de pastiche e paródia, tendo-o como uma digressão do romanticismo da alta literatura burguesa. Torna-se evidente que Carter tenha se inspirado nesse modo de escrita, além do surrealismo, para construir e desconstruir as hierarquias desestabilizadas do mundo pós-tempo que apresenta em *Heroes and villains*, sendo que, ainda na mesma carta, ela se coloque enquanto uma escritora preocupada com o significado para além da forma de sua arte. Ou seja, ela é mais focada nos símbolos, ideias e paixões que pode exprimir. Seu quarto romance é um livro polêmico. Ele é linear, porém amplo, divergente e, em especial, contraditório. A contradição é um grande prazer e interesse de Angela Carter, autointitulada de mulher sadiana. Isto porque ela defende que as contradições “são as únicas coisas que fazem sentido” (CARTER, 1975, p. 134)¹.

Outra anotação pertinente de se fazer é o modo com o qual o romance *Heroes and villains* representa uma mudança

¹ No original: “*Contradictions are the only things that make any sense.*”. (Minha tradução. Doravante todas as traduções serão minhas, a não ser que indicado o contrário).

na escrita de Angela Carter. Segundo Rebecca Munford (2006), este livro de Carter marcou um ponto de virada em sua prática textual. Munford recorta entrevistas e análises das primeiras obras para apontar que *Heroes and villains* é o livro em que Angela Carter passa a trabalhar, racionalmente e com mais afinco, questões externas à sua personalidade. Esse afastamento continua a ser elaborado em suas produções seguintes, e significa que, já neste romance, ela propõe uma conversa entre a subjetividade e as várias outras reflexões acerca de problemáticas que se apresentavam no mundo ao seu redor. Neste sentido, Carter foi uma escritora que muito se influenciou pela desestabilização do Autor instigada pela proposta de Barthes no manifesto “A morte do Autor”, lido pela inglesa no calor da publicação de 1968. Seu quarto livro, portanto, esboça construções de significados expressos acima de sua figura autoritária de escritora.

Da maneira geral, é interessante também entender *Heroes and villains* através do tempo que o concebeu, um momento de grandes instabilidades. Para além do sorrateiro terremoto-barthes, a virada da década de 1960 para a de 1970 marcava questionamentos acerca do papel da mulher na sociedade, e Angela Carter muito reflete sobre as construções ficcionais e sociais da ideia do feminino em sua escrita. Outro marco crucial era o borbulhante medo da guerra e da dizimação humana. Carter nasceu em 1940 e foi perpassada pela Segunda Guerra Mundial. Ela chegou, inclusive, a se mudar de sua cidade natal para evitar bombardeios e situações de calamidade. Três décadas depois, o mundo entrava no lento processo do Tratado de Não Proliferação de Armas Nucleares, o acordo entre Estados soberanos que prometia garantir uma relativa paz, e que começa a ser assinado em 1968.

Talvez essa mistura de acontecimentos e do sentimento de metamorfose da virada de décadas faça com que os ecos do modo gótico em *Heroes and villains* ganhem ainda mais força.

David Punter e Glennis Byron (2004, p. 39) apontam o gótico como um gênero que ressurgiu com frequência em tempos de crise cultural. Nessa perspectiva, ele serve para negociar as ansiedades de uma época em conflito porque as trabalha por meio de formas deslocadas. Angela Carter (1975), na carta já citada, demonstra que concordaria com esta proposição. Ela explica que vê nas formas não naturalistas do modo gótico a única vazante possível de se atingir a sinceridade literária, pelo menos em sua própria produção.

Paralelo a essas implosões-explosões, acontecia também um desmoronamento culminante na vida pessoal da escritora. Em 1969, Carter utiliza o dinheiro recebido de um prêmio literário para se separar de seu primeiro marido e se muda sozinha para o Japão, onde viveu até 1972. Ainda agora me parece paradoxal retomar a vida privada da escritora, sendo que as linhas em que menciono a morte literária do Autor pelo persistente Barthes mal esfriaram há pouco. Todavia, a fascinação de Angela Carter pela cultura japonesa, que fica mais explicitada em algumas de suas obras posteriores a *Heroes and villains*, é mais uma informação que representa sua procura pelo contraditório, tendo em vista que as tradições do continente asiático são e eram tidas como opostas às da Europa. Isto entra em contato com a potencialidade da narrativa “não naturalista” de Carter, como decorre Linden Peach no estudo *Angela Carter*:

A ficção não realista geralmente apresenta ao leitor novos insights acerca de como a sociedade é estruturada (...) de acordo com os interesses de determinados grupos de poder. Em *Heroes and villains*, (...) Carter reconhece que o modo de consciência que nos últimos trezentos anos ou mais tem sido associado ao realismo está se desintegrando. Embora esses romances [de Carter] não ofereçam alternativas claras e coerentes, eles são escritos

a partir da constatação de que muitos dos princípios tradicionais que governaram nossa percepção e organização da ‘realidade’ foram trazidos em questão por meio do pensamento moderno e pós-moderno europeu e europeu-americano.² (PEACH, 1998, p. 7).

Ademais, Linden Peach também aborda a influência do Japão nas ideias que já germinavam em *Heroes and villains*, principalmente na constituição de relacionamentos e das hierarquias sociais. É na interpretação japonesa do amor romântico que Carter comprova o caráter ficcional e ilusório da atitude cultural europeia do “felizes para sempre”. Peach (1998, p. 21) defende que o Japão foi crucial para comprovar diversas teorias da escritora que já estavam esboçadas em *Heroes and villains*. No romance, as relações sexuais, amorosas e políticas respeitam as leis de um mundo pós-apocalíptico que diverge da cultura euro-centrada de seus prováveis leitores.

Para subverter diversos valores sociais em seu romance, Carter utiliza não apenas o pastiche e a paródia características do modo gótico, como também emprega uma forma pré-novelistica de escrita picaresca. Ademais, ela toma emprestadas fórmulas tradicionais do romance europeu, tal qual a presença da exaltação à natureza e ao deserto, além de servir-se de elementos da cultura dos contos orais populares, exemplificados na figura da protagonista órfã que realiza uma jornada a um novo mundo (PEACH, 1998, p. 72). É nesse campo espiral em areia movediça que ela nos apresenta seus monstros e personagens esfacelados.

² No original: “Non-realistic fiction usually presents the reader with new insights into how society is structured (...) according to the interests of particular powerful groups. In *Heroes and Villains* (...), Carter acknowledges that the mode of awareness which in the last three hundred years or so has been associated with realism is breaking down. Although these novels do not offer any clear, coherent alternatives, they are written from the realization that many of the traditional principles which have governed our perception and organization of ‘reality’ have been brought into question by modern and post-modern European and Euro-American thinking.”

E os monstros que nos cercam

O livro *Heroes and villains*, ainda sem tradução para o português, exhibe um enredo que evoca, de maneira recorrente, aspectos filosóficos do anacronismo e das monstruosidades. A história é elaborada em um mundo destruído pelo poder militar nuclear e reorganizado em três categorias que funcionam vagamente como castas: os Professores (subdivididos em Professores, Soldados e Trabalhadores), os Bárbaros, e as Out People, “pessoas de fora”. A primeira delas é uma evidente sátira da reorganização social utópica proposta por Platão, que seria dividida em Governantes, Auxiliares e Trabalhadores, como analisa Heidi Yeandle (2016, p. 24). Os Professores representam a camada que procura preservar os valores intelectuais da humanidade através dos pensamentos acadêmicos de textos-chave da Filosofia e da História. Eles vivem em pequenas cidadelas protegidas e são governados por seus próprios costumes. A sobrevivência se dá pela produção autossuficiente e eventuais transações comerciais entre outros polos de civilização, o que muito se assemelha à vida na Idade Média.

Os Bárbaros, por outro lado, resistiram à guerra e à destruição nuclear mediante um estilo de sobrevivência alternativo. Eles se concentram em grupos nômades que usufruem dos restos das ruínas deixadas pelo fim da civilização antiga. Fora isso, também se organizam em diferentes funções na lógica da matilha. Grande parte de seu sustento advém dos constantes ataques às cidadelas dos Professores, onde roubam, assombram, sequestram e matam. É visível que a oposição destas duas categorias respeita a divisão dicotômica do civilizado *versus* primitivo. Os Professores se constituem como grupo por meio das noções de intelecto disciplinado, enquanto os Bárbaros se orgulham de seu espírito selvagem. Cada grupo é complexo

em suas características, mas esta divisão ideológica é o que os identifica, tornando-os interdependentes.

O pai da protagonista Marianne, um Professor de História, pincela a proposta de Carter já no primeiro capítulo, dizendo: “Eles caçam, saqueiam [...] e nunca percebem que somos necessários para eles. Mas [...] se os Bárbaros forem destruídos, quem nós iremos culpar pelas coisas ruins?”³ (CARTER, 1993, p. 11). A afirmação do pai de Marianne exemplifica a lucidez encoberta com a qual Angela Carter constrói os personagens do romance. Muitos deles são capazes de compreender a necessidade da oposição e das hierarquias entre as divisões sociais, mas contribuem com as aparências que entram em voga após a destruição da civilização anterior. O Outro monstruoso possui valor de uma válvula de escape. Porém, no mundo destruído de *Heroes and villains*, onde a diferença é a última crença que permanece intacta, a relação se torna doentia. Não por menos, o suicídio é recorrente e acontece de maneira direta ou simbólica.

As hierarquias e as monstruosidades entre estas duas primeiras categorias questionam o que caracteriza o humano e o não humano, o civilizado e o selvagem, em um universo decadente e pós-tempo, por meio do misticismo de lendas urbanas, crenças e discursos construídos. Em uma das faces do acordo silencioso, os Professores montam as figuras dos Bárbaros no imaginário do canibalismo e primitivismo: “Se você não for uma boa garota, os Bárbaros irão te comer”⁴ (ibid, p. 2). Em contrapartida, o metodismo e academicismo dos Professores são vistos como características de crueldade e monstruosidade pelos olhos de seus oponentes. Uma das muitas crenças construídas pelos Bárbaros são de que, por exemplo, as esposas dos Professores

³ No original: “*They hunt, maraud and (...) never realize we are necessary to them. But (...) if the Barbarians are destroyed, who will we then blame for the bad things?*”

⁴ No original: “*If you’re not a good little girl, the Barbarians will eat you.*”

possuem dentes nas genitálias ou não sangram quando sofrem cortes. Os discursos lendários, como grande parte da narrativa, são agregados a uma natureza fálica e psicanalítica.

As divergências de pontos de vista e a maneira com que estes indivíduos se distribuem tornam possível uma leitura do romance de Carter através da colocação de Luiz Nazário em respeito à presença dos monstros na cultura. Ele propõe que, até o século XIX, ainda persiste uma sociedade que se organiza por núcleos ocupados e civilizados, representantes do Consciente e do Racional, enquanto seus arredores exteriores demonstrariam o Irracional e o Inconsciente, sendo figurados pelas regiões da natureza inexplorada e misteriosa onde habitariam os monstros. No texto de Nazário (1998, p. 28), isso serve para construir a argumentação de que, a partir do século XX, aquelas criaturas distantes e inconscientes agora habitam o conglomerado que predomina a organização social. Ou seja, as barreiras tornam-se embaçadas, como é visível no sistema do autor replicado abaixo (Figura 1):

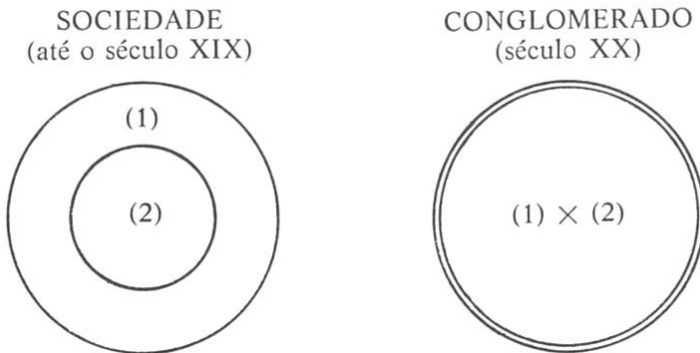


Figura 1: Sistema proposto por Luiz Nazário

Na figura, o Racional se apresenta pelo número (2), enquanto o Irracional é o número (1). A princípio, o livro *Heroes*

and villains parece construir uma volta ao primeiro quadro de Nazário, considerando-se que a reorganização social do pós-apocalipse faz com que a humanidade regresse ao sistema antigo. Num momento inicial, o livro de Carter parece respeitar argumentos de obras distópicas como *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, que propõe um mundo futuro visivelmente segregado. Todavia, com a recorrente menção às Out People, a terceira categoria de *Heroes and villains*, e à jornada da protagonista Marianne, que foge de uma cidadela de Professores junto a uma tribo de Bárbaros, as hierarquias remontadas por Carter tomam um caráter mais complexo e não tão delimitável.

As Out People são entidades monstruosas que existem em uma margem invisível, sobrevivendo às deformações corporais e ao abandono que sofrem depois das guerras e desastres radioativos. Elas existem em buracos, cavernas, ruínas, restos de cidades incineradas e são, com isso, a margem da margem, os exilados dos exilados. Não se sabe ao certo onde se encontram, porque seu lugar de habitação é, na verdade, um espaço-passado que não pode ser delimitado nem geográfica, nem temporalmente. Existe o medo constante de ataque. As Out People assombram tanto o imaginário dos Professores, quanto dos Bárbaros. Entretanto, as provas de sua existência se dão quase ao todo por meio de rastros, restos e boatos. Pouco se sabe de seu comportamento, mas muito se imagina. Ao mesmo tempo em que não podem mais ser consideradas humanas, elas também não são igualadas às bestas e aos animais silvestres e selvagens, como sugere o nome. A ideia do sintagma “pessoas de fora” carrega a ambiguidade principal do problema que apresentam. Elas são (ou foram) *pessoas*, mas não como *nós*.

O trabalho feito em *Heroes and villains* é de construir uma narrativa que, a princípio, volta a se enquadrar no primeiro sistema de Nazário para, depois, poder subvertê-lo. Carter recria

e personifica os monstros do século XIX, que cercam as cidades, nas figuras dos Bárbaros. Estes são os primeiros monstros que assombram os Professores. Porém, eles recebem profundidade e humanidade na medida em que não são nem bons, nem ruins – nem heróis, nem vilões. Com isso, a representação das Out People serve para defender a fragilidade dos discursos culturais que constroem esse Outro abominável, porque até mesmo os monstros (Bárbaros) sonham com outros monstros (Out People), como se pode esquematizar a hierarquização proposta no livro (Figura 2):

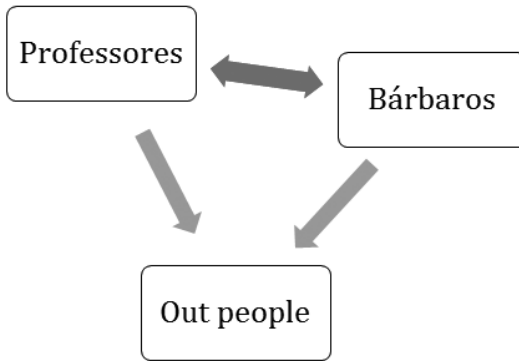


Figura 2: Sistematização das hierarquias de monstruosidade

Angela Carter, tendo estudado com afinco as criaturas dos contos populares medievais, as raízes da literatura gótica e os horrores das distopias e ficção científica, presta uma homenagem a estas manifestações em seu romance, mas, em caráter especulativo, coloca em questão seus limites. São os ecos e a não presença das Out People que evocam o papel fluído dos monstros em uma narrativa subversiva como *Heroes and villains*. Tendo estabelecido este campo, Carter é capaz de tocar em questões polêmicas e complexas acerca dos jogos de poder social, religioso, intelectual e dos papéis de gênero.

E os monstros que não somos

A concepção do monstro advém da possibilidade de reconhecermos, em um outro corpo, algo que poderíamos ser, mas não somos. Esse trajeto, por sua vez, acontece dentro do campo cultural e dicotômico dos polos do humano *versus* não humano. O primeiro deles é o lugar que tomamos para habitar e nos identificar; o segundo é todo o resto. Existe, portanto, um paralelismo entre a ideia de não humano e do mundo animal, porque o animal é nada mais do que aquilo que não consegue ser humano por um frágil e breve momento na evolução. Nessa perspectiva, a animalidade e a monstruosidade se aproximam. Entretanto, por outro lado, ao passo em que todo monstro é um ser não humano, de complexidades discutíveis, nem todo não-humano é, necessariamente, um monstro. De qualquer forma, ambas as construções servem para nos identificarmos por meio da máxima da diferença.

A caracterização e delimitação da monstruosidade residem propriamente no âmbito da moral e da cultura. Na angústia da narrativa de *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, por exemplo, bastou o contato de um narrador viajante europeu, durante o colonialismo do continente africano, com indivíduos de pele negra e praticantes de ritos divergentes aos da cultura europeia, em meio à mata e à escuridão, para que a velha bifurcação viesse à tona e a acusação da monstruosidade daqueles seres se construísse na narrativa do romance. É por esse motivo que nossa relação com os monstros se relativiza e se modifica enquanto continuarmos a nos locomover no tempo-espaço. Isso acontece graças à principal diferença entre a monstruosidade e a animalidade. O animal ‘autêntico’ nunca será humano, mas a mesma afirmação não pode ser garantida acerca do monstro, por ele é um ser volátil. A incerteza culmina num medo que se divide, indeciso, entre a repulsa e o desejo; o medo e a curiosidade.

O monstro é sempre um ‘quase’. O descontrole de tudo e todos que tem o gosto do fracasso da humanidade. Ele serve como um sintoma de lembrança e significa que algo, em algum momento, deu errado. De fato, a elaboração do que é humano também é variante, mas é o monstro quem denuncia a existência de uma regra, porque ele foge dela ou, no mínimo, a deforma. A sociedade em si é regida por leis que são elaboradas por uma rede de considerações e princípios aglomerados e somados para criar lugares e preceitos sociais. Por esse motivo, o monstruoso age como um não lugar limítrofe e visível. Ele estampa as possibilidades da chance e da sorte e abre espaço para diferentes perspectivas. As aberrações representam transgressões e, sendo assim, as incentivam. Consequentemente, elas servem como bode expiatório tanto para aqueles que procuram se distanciar da contravenção, quanto para os que desejam a aproximação curiosa.

As Out People de Carter, como monstros, são o limite que identifica o restante da humanidade (não monstros) do mundo. Eles colocam em modo interrogatório os graus de deformação que dividem o não humano do humano ‘comum’. José Gil descreve o monstro como uma fronteira entre estas duas oposições, um devir-outro caótico, porque nos remete à possibilidade de que “qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós — no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser — nos ameaça de dissolução e caos” (GIL, 2000, p. 176). É por isso que, mesmo no contexto pós-apocalipse do romance, tanto os Professores quanto os Bárbaros precisam construir discursos de exclusão e monstrificação em cima da existência e dos corpos deformados das Out People. Em um estágio tanto direto quanto óbvio, elas também representam a personificação da potência nuclear. Seus corpos teratológicos marcam a desmedida humana em relação à natureza, à ciência e à sociabilidade. As Out People são os filhos de um mundo em doença terminal.

Angela Carter parte a um mundo arruinado em *Heroes and villains* para que possa usar da paródia e da hipérbole com maior propriedade. Se a diferença entre pares é a única crença que permanece, esta se fortalece na necessidade das aparências. A própria protagonista resume a questão ao dizer: “Quando eu era uma garota, nós brincávamos de heróis e vilões, mas agora eu não sei mais qual é qual, nem quem é quem, e no que posso acreditar se não nas aparências?”⁵ (CARTER, 1993, p. 125). A entidade que mantinha a protagonista em sua estabilidade era seu pai, um Professor que simbolizava a História e o Tempo. José Gil também nota que a deformação do corpo teratológico como reafirmação do normal se assemelha à propriedade irreversível do tempo enquanto base para a noção teórica de sua reversibilidade (2000, p. 179-180). No livro de Carter, é interessante notar que as duas caminham juntas. O início do romance se dá, afinal, com a imagem de um relógio congelado. Apenas baseados na ideia do tempo como algo sequencial e irreversível é que conseguimos imaginar seu oposto. Somente com o humano é que podemos sonhar com o monstro.

O distanciamento das *Out People*, vistas em relação aos Professores e aos Bárbaros, se dá de duas formas. Uma delas são seus próprios corpos. A mais detalhada descrição das deformidades é apresentada quando um bando ataca Marianne e seu grupo. Primeiro, conhecemos pontualidades de um dos indivíduos, além de poucos traços culturais:

O atacante estava pelado desta vez, com exceção de uma tanga de pele animal que cobria suas feridas. Seus braços eram muito pequenos porque não tinham cotovelos [...] Sua face era marcada por uma cicatriz gigante e o nariz estava omisso; suas narinas eram buracos gêmeos entre

⁵ No original: “*When I was a little girl, we played at heroes and villains but now I don't know which is which any more, nor who is who, and what can I trust if not appearances?*”

seus olhos. Seus dentes caninos haviam crescido como presas. Ele estava armado de uma faca.⁶ (CARTER, 1993, p. 109).

A descrição perpassa por sinais clássicos de deformação corporal como monstruosidade. As feridas tóxicas remetem à podridão e à defectividade. Os membros são desproporcionais, animais ou ausentes, mas não ao todo impossíveis para a ciência convencional dos efeitos radioativos, demonstrando a possibilidade *quase* destas criaturas. Elas são quase pessoas, quase humanas. Ademais, o primitivismo é evocado com a imagem da nudez e do armamento rudimentar da faca. O instrumento fálico é também de uso frequente dos Bárbaros e, além dele, muito se menciona a utilização de arcos e flechas por ambas castas. Ainda nesse trecho, o narrador, apoiado nos olhos curiosos de Marianne, que avista as Out People corporificadas pela primeira vez, parte para uma exposição geral do bando após o ataque sofrido:

Os mortos estavam em pilhas indignas. Entre as Out People, a forma humana adquirira um formato fantástico. Um homem havia se enrolado como pálidos, delicados e extensos lírios copos-de-leite. [...] Poucos tinham o complemento convencional de membros e a maioria apresentava marcas de doenças sem nome. Alguns eram ridiculamente atenuados, com braços e pernas duas vezes maiores do que os dos homens naturais, mas um era perfeito em todas as coisas, exceto por ser uma perfeita miniatura, com pouco menos de dois pés de ponta a ponta.⁷ (CARTER, 1993, p. 110).

⁶ No original: "His attacker this time was naked, but for a loincloth of animal skin, and covered with festering sores. His arms were very short because they lacked elbows (...). His face was marked with a gigantic cicatrice and the nose had been omitted; his nostrils were twin pits between his eyes. His canine teeth had grown into fangs. He was armed with a knife."

⁷ No original: "Those killed lay in undignified heaps. Amongst the Out People, the human form acquired fantastic shape. One man had furred as pale, delicate, and extensive as Arum lilies. (...) Few had the conventional complement of limbs or features and most bore marks of nameless diseases. Some were ludicrously attenuated, with arms and legs twice long as those

Aqui, algumas caracterizações passam a ser mais exageradas, fantasiosas, porém são mescladas a configurações possíveis, como o nanismo. Todo o contexto acontece em um mundo marcado pela alta frequência de radiação que poderia muito bem justificar as deformidades corporais. É por esse motivo que a outra particularidade que monstrifica as Out People são seus costumes de existência e habitação. Grande parte do medo e das lendas associadas a esses monstros está vinculada à lepra, à varíola e a outras doenças, mas também à falta do senso de identidade e de orgulho social, à sua sobrevivência em buracos de terra e de areia, e aos hábitos mais selvagens do que os dos lobos e das bestas silvestres. Por mais que apresentem a figura grotesca explicitada em seus corpos, as Out People, como muitos monstros presentes na cultura, horripilam pela potência, e não apenas pela representação visual. Seus corpos relembram a diferença, nos garantem que *nós* não somos como *eles*, mas seus costumes evocam a possibilidade de semelhança, um espaço-tempo em que os lados poderiam estar invertidos, ou mesclados homogeneamente.

E os monstros que seremos

Em seu texto “A cultura dos monstros: sete teses”, Jeffrey Cohen (2000) elabora uma pluralidade de teses descritivas da construção das monstruosidades. Ele coloca o monstro como habitante fiscalizador das fronteiras da diferença, além de compactuar com a teoria de que o medo do monstro é uma manifestação de desejo. Para Cohen, isso acontece porque, ao mesmo tempo em que odiamos o monstro, invejamos a liberdade que ele representa (p. 48).

of natural men, but one was perfect in all things but a perfect miniature, scarcely two feet long from tip to tip.”

No livro de Carter, assim como em muitos romances distópicos, a transgressão do sistema toma lugar de importância. A diferença é que em *Heroes and villains*, a hierarquia é sistematizada pela própria monstruosidade das aberrações abandonadas pela História. Independentemente, existe um acerto de contas e balanceamento ao longo do enredo. Marianne não encontra conforto no universo dos Professores, muito menos junto dos Bárbaros. Unida ao personagem Jewel, em um relacionamento que se inicia por um estupro e representa um total desidealização do amor romântico, a condição de existência das Out People chega a parecer a última e derradeira opção. Ainda que resistam na linha da sobrevivência pura e animalésca, as Out People são livres.

Neste ponto, as hierarquias propostas pelo romance são destituídas, principalmente a partir do momento em que Marianne e Jewel passam a cogitar fugir das amarras impostas para viver selvagememente no mundo abandonado como as Out People. Isso retoma a ideia de que a principal diferença representada pelas figuras monstruosas são suas existências, não apenas seus corpos deformados ou o que representem. É por esse motivo que, quando um grupo de Bárbaros é atacado por um bando de Out People, cada um dos mortos da tribo é enterrado em valas individuais, mas os corpos monstruosos são despejados em uma fossa comum. Na vida e na morte, precisa-se que seja delimitada a fronteira através dos discursos identitários e negadores, das crenças e dos rituais cotidianos.

O livro de Carter é formado por uma rede de paralelos que exprime a complexidade dessas hierarquias. A ambivalência do desejo-repulsão ao monstro é equivalente à relação da protagonista feminina adolescente Marianne com o homem que a estupra e com quem futuramente se casa, Jewel, expressando a característica monstruosa das convenções patriarcais. O poder

terrível dos corpos das Out People é relacionável ao hábito de desfiguração corporal das tribos de Bárbaros que se pintam, enfeitam e deformam, a fim de assustar seus inimigos. Por fim, a selvageria apontada no comportamento das Out People não passa da busca pela resistência em um mundo arruinado pelo declínio da civilização, algo com o qual todos os remanescentes precisam lidar para viver mais um dia. A idealização de que exista um *nós* e um *eles* e que, não apenas o *nós* seja diferente, mas também superior, é um instrumento de sobrevivência.

Em *Heroes and villains*, Angela Carter se utiliza do horror, da desestabilização de hierarquias, da monstruosidade e de uma literatura apocalíptica para propor uma reflexão acerca de nossa própria identidade humana, da perda de sensibilidade e dos discursos que nos separam e/ou unem, como a religião, o poder social, o gênero, os instintos, e etc. O final do livro respeita uma máxima niilista e oca, um sentimento de orgasmo agri-doce depois de uma copulação estranha, porque não sobra uma única estrada a seguir. Sem passado, nem futuro, não há como avançar, nem voltar atrás. A jornada é necessária, mas desordenada. Na literatura especulativa de alternativas oferecida por Carter, parece que só sobra dizer: boa sorte.

Referências

CARTER, Angela. *Heroes and villains*. New York: Penguin, 1993.

CARTER, Angela. "Notes on the gothic mode". *Iowa Review*, v. 6, n. 3, 1975. p. 132-134.

COHEN, Jeffrey Jerome. "A cultura dos monstros: sete teses". In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva.

Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-185.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org). *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-185.

MUNFORD, Rebecca. “Angela Carter and the politics of intertextuality”. In: *Re-visiting Angela Carter: texts, contexts, intertexts*. Basingstoke: Macmillan, 2006. p. 1-20.

NAZÁRIO, Luiz. “Esboço para uma teoria da monstruosidade”. In: _____. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998. p. 7-28.

PEACH, Linden. *Angela Carter*. Basingstoke: Macmillan, 1998.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The gothic*. Cornwall: Blackwell, 2004.

YEANDLE, Heidi. *Angela Carter and western philosophy*. Basingstoke: Macmillan, 2016.

Subjetividade artificial e anêmica: humanos e replicantes em *Androides sonham com ovelhas elétricas?* de Philip K. Dick

Lauro Luis Souza de Henrique

“TURN ON”

“Você regulou seu Penfield fraco demais – disse a ela. – Vou reajustar isso aí, e você vai acordar e... – Não mexe na minha programação. – Sua voz se elevou aguda e amarga. – Eu não quero acordar”. (DICK, 2017, p. 45).

Na rotina diária, em muitos momentos, a reflexão sobre o contexto ou o momento da vida, às vezes, pode parecer frustrante. O emprego, os colegas/amigos, esposa(o) dão um “ar” de não contemplar um vazio que emerge. Por quê? A citação acima é de uma obra publicada em 1968, *Do androids dream of electric sheep?* (Androides sonham com ovelhas elétricas?), de Philip K. Dick. A escolha dela implica o desenvolvimento do presente estudo que almeja discutir algumas perguntas, mais do que respostas, sobre a atual posição e natureza do ser humano neste momento em que tantas angústias se perpetuam. O objetivo é desenvolver uma discussão sobre fronteiras, ciborgues, humanidade e subjetividade que se interligam em nuances que possivelmente indicam quebras paradigmáticas de

um inconsciente coletivo ambíguo no qual o humano se encontra em um devir-monstro.

A centralidade do homem já vem há algum tempo sendo discutida. Tomaz Tadeu da Silva (2000) lança incontáveis proposições sobre essa queda do discurso do homem dotado de certezas, seu foco de estudo torna-se, então, a identidade. Erroneamente, julga-se fácil definir este conceito, porém, como será visto, o homem a constrói por meio da diferença. Parte-se de pequenos estímulos para a construção da identidade, fatos da vida social que tomamos, posições, recomendações, gênero, raça, crenças, ou seja, entender como o processo se constitui é algo complexo. Assim, afirmar “sou...”, substituindo essas reticências é algo de grande dificuldade que é vislumbrado em alguns momentos pela diferença.

A psicanálise criada por Sigmund Freud, a teoria do discurso advinda de Michel Foucault (2006), pela qual o sujeito está enraizado em seu discurso, as teorias feministas, como a de Donna Haraway (2009) que vai colaborar com o trabalho aqui proposto, cuja perspectiva é questionar os sujeitos e buscar equanimidade, enfim, essas são algumas das inúmeras vertentes que abordam esse pensamento relacionado ao ser humano.

Na ficção, tem-se quase um banquete de personagens e situações para serem discutidas. Um dos artifícios que tem se apresentado muito convidativo são as temáticas *sci-fi*, envolvendo ciborgues, o que nos leva, assim, ao autor Philip K. Dick (2017), pois em suas obras ele explora o ser humano em seu limite, lidando com questões de morte, sobrevivência e ideologias. Suas obras inspiraram vários filmes e outros autores, bem como nos ajudam a relembrar diversos outros escritores. A ficção envolvendo andróides é muito mais complexa do que associada meramente a seres como personagens do filme *Exterminador do futuro* (1984), de James Cameron, ou do livro

Eu, robô (1950), de Isaac Asimov. Argumenta-se aqui que esse ciborgue já está nos lares, de forma oculta, atuando de modo sutil, mas muito influente. O escritor norte-americano não somente influenciou muitos outros autores/diretores como deixou uma profícua obra para ser estudada. Pode-se citar *Ubik* (1969), no qual a temática da pós-morte é discutida, seres telepatas capazes de conversar com os mortos permitem refletir sobre o que é real ou não. Em *Sonhos Elétricos*¹ (2018), coletânea de contos, vários personagens são postos em situações-limite em que sua moralidade é constantemente posta em xeque, citando o conto *Humano*, no qual a protagonista descobre que seu marido foi dominado por um alienígena e sua personalidade foi apagada e, mesmo assim, prefere ficar com ele a entregá-lo às autoridades. Enfim, são diferentes contextos nos quais o conceito de “humano” pode ser repensado.

O mundo criado por Dick em *Androides sonham com ovelhas elétricas?* trata de um futuro apocalíptico no qual após uma guerra chamada Terminus, o planeta Terra foi reduzido a um espaço de poeira, radiação e miséria. As pessoas ditas inteligentes foram enviadas para outros planetas colonizados, tais como Marte, com uma promessa, feita pelo governo, de mundo melhor.

Em conexão com isso, uma arma de guerra, o Guerreiro Sintético da Liberdade, havia sido modificada; feito para funcionar em um mundo alienígena, o robô humanoide – estritamente falando, um androide orgânico – se tornara a força motriz do programa de colonização. Sob a lei das Nações Unidas, cada emigrante automaticamente ganhava um androide do subtipo que quisesse, e, por volta de

¹ *Sonhos Elétricos* é uma coletânea de contos escritos por Philip K. Dick em diferentes períodos que foram adaptados por distintos autores e transformados em uma série de TV (*Electric Dreams*).

1990, a variedade de subtipos desafiava o entendimento, do mesmo jeito que os automóveis americanos dos anos 1990. (DICK, 2017, p. 58).

Assim, parte dessa oferta inclui cada um receber um androide, ao seu gosto, para cumprir seus desejos. Nesse ambiente caótico surge a história de Rick Deckard, um caçador de andróides que recebe a missão de aposentar andróides Nexus-6 (modelos extremamente avançados) que fugiram para Terra².

Diante da trama ambientada em um local inóspito, o foco deste estudo é revelar uma imagem da subjetividade humana fitando o percurso de Rick Deckard no romance de Dick. Serão observados alguns aspectos para contrastar, como nas palavras de Tomaz Tadeu da Silva (2009), em que o “sujeito emancipado, crítico e racional” está em um processo de ruínas e a sociedade transparente e unificada, em decadência. O personagem criado pelo escritor Dick, na busca pelos andróides no decorrer da narrativa, entra em contato com diversos personagens, tecnologias e situações as quais colocam suas decisões/valores em xeque. O autor, em diversos excertos da obra, aponta uma forte crítica social revelando um futuro nada promissor, deste modo, delimitam-se três elementos para serem discutidos: as tecnologias, os animais e os andróides.

Na argumentação aqui proposta, Donna Haraway (2009), Tomaz Tadeu da Silva (2009) e Hari Kunzru (2009) servirão como base para construir uma análise cultural na qual o sujeito pertencente a esse sistema já se encontra em uma zona de fronteiras, talvez, incompreensíveis. E José Gil (2000), em consonância com os autores, demonstra que existe um grau de

² A obra ficou muito conhecida pela sua adaptação ao cinema pelas mãos do diretor Ridley Scott com o título de *Blade Runner* (1982), permitindo várias leituras e, recentemente em 2017, uma sequência do filme, agora chamado *Blade Runner 2049*, dirigido por Denis Villeneuve, mantém a reflexão dos temas da história.

complexidade assaz importante sobre os limites entre o que é esse ciborgue³ visto como monstro que circunda o homem e, principalmente, sua função sociocultural no processo de alteridade. Este ser monstruoso a ser combatido pelo caçador imbrica num pensamento bastante inóspito (politicamente e ideologicamente), assim, as certezas de ser “humano” reverberam sem rumo e, conseqüentemente, sua subjetividade é afetada.

Tecnologias pós-humanas

Um dos aspectos marcantes do romance de Philip K. Dick é a tecnologia utilizada pelas pessoas para tornar a vida suportável, visto que eles vivem em um ambiente extremamente nocivo e perturbador. A questão do ciborgue adentra no uso desses dispositivos. Haraway (2009) identificou que o ser humano utiliza itens constantemente para facilitar sua vida, e isso já pode ser identificado como um processo de vir a “ser” ciborgue. Os diferentes apetrechos, ou seja, tudo o que permeia este novo cidadão tem uma pequena ponta de tecnologia que visa a modificar a experiência do presente. Kunzru (2009), após ter um contato com os textos da autora Haraway (2009), resgata muitos outros estímulos corporais como alimentos que “alteram” o metabolismo buscando um tipo de desejo específico que já se tornaram comuns, e isso, em algum momento, pode vir a ser um problema.

Ser um ciborgue não tem a ver com quantos bits de silício temos sob nossa pele ou com quantas próteses nosso corpo contém. Tem a ver com o fato de Donna Haraway ir à academia de ginástica, observar uma prateleira de alimentos energéticos para *bodybuilding*, olhar as

³ Existem distintas terminologias utilizadas ao longo do texto como: androide, ciborgue, robô, replicante, cada autor sugere um tipo de termo que define esse ser diferente composto de partes cibernéticas, próteses, etc.

máquinas para malhação e dar-se conta de que ela está em um lugar que não existiria sem a ideia do corpo como uma máquina de alta performance. Tem a ver com calçados atléticos. (KUNZRU, 2009, p. 23).

A ciborguização dos atletas, a busca incessante pelo ápice da força, da beleza, do rendimento, todos esses exemplos são as vias pelas quais a sociedade vai transitando. Nas academias não é incomum observar os atletas ingerindo suplementos químicos para aumentar o rendimento do treino. Além disso, a estética permite cirurgias em que tirar e colocar “algo” se torna fundamental para a vida. Desta forma, já é possível identificar esse corpo-máquina que surge, o desejo pelo exagero, um corpo diferente, ou seja, que foge do padrão. Tomaz Tadeu da Silva (2009) aponta:

Implantes, transplantes, enxertos, próteses. Seres portadores de órgãos “artificiais”. Seres geneticamente modificados. Anabolizantes, vacinas, psicofármacos. Estados “artificialmente” induzidos. Sentidos farmacologicamente intensificados: a percepção, a imaginação, a tesão. Superatletas. Supermodelos. Superguerreiros. Clones. Seres “artificiais” que superam, localizada e parcialmente (por enquanto), as limitadas qualidades e as evidentes fragilidades dos humanos. (SILVA, 2009, p.12).

Se observada a fala de SILVA (2009), é visível que o homem está prejudicando seu metabolismo com esse constante uso de drogas, a própria alimentação está comprometida com agrotóxicos e estimulantes. Ao refletir sobre a poluição, a radiação, as constantes aparelhagens que envolvem o planeta, é possível observar que, na atualidade, vem-se sofrendo estímulos negativos.

Em diálogo com o conto de Dick, seu mundo pós-apocalíptico apresenta pessoas cuja saúde está crítica. O protagonista tem que

sair com protetor genital por causa da radiação, porém, não pelo fato de ele desejar reproduzir, simplesmente porque ser estéril não é bem visto pela sociedade. Ter filhos é inviável, radiação, escassez de alimentos, falta de perspectivas, nada favorece, a sociedade construída pelo autor vive uma rotina de conformismo e tristeza, aplacada por aparelhos/rotinas que diminuem parte dessa angústia. Diante do proposto, surge uma nova questão: não houve uma guerra radioativa, hoje, tão forte quanto a citada na ficção criada pelo autor, mas muitos dos suplementos/drogas estéticas, como já foi comprovado cientificamente, interferem na reprodução humana. Desta forma, provavelmente estaria o ser humano caminhando para sua própria extinção e a do seu planeta.

Outro tema interessante figurado na obra é o passatempo das pessoas, a própria previsão do tempo vista por um apresentador nomeado Buster Gente Fina declara somente, de modo ironizado, previsões de radioatividade e poeira, ou seja, um clima desmotivador e negativo. Um dos atrativos para as pessoas é a televisão que sempre está sintonizada no Buster Gente Fina e Seus Amigos Gente Boa que se resume a um programa de comédia misturado com entrevistas, nos quais temas diversos são abordados. Não é difícil verificar em autores como Silva (2009) a questão da interação limitada e superficial entre as pessoas, que optam por ficar em segurança dentro de suas casas. É notória a crítica do autor a respeito da nocividade do excesso de tempo assistindo televisão, bem como a importância de haver uma programação cultural e informativa. A ideologia construída é que o tempo na frente da televisão reduz a sociabilidade, tornando as pessoas viciadas em superficialidades e, principalmente, podendo estipular ideologias de controle social.

Sem muitas opções além do trabalho e da televisão, as pessoas saem para trabalhar, voltam para casa e admiram seus animais artificiais, o que certamente repercute em suas

personalidades, uma vez que a maioria são apáticas. A fim de mitigar o problema de empatia, os cidadãos fazem uso do Sintetizador de Ânimo Penfield, o que só os captura em um ciclo interminável de causa-efeito que se retroalimenta. Conferimos no livro a seguinte passagem:

Ele se levantou e se aproximou do console de seu sintetizador de ânimo. – isso em vez de economizar, e assim a gente poderia comprar uma ovelha de verdade, pra colocar no lugar daquela falsa e elétrica lá em cima. Um mero animal elétrico... e eu ganhando todo dinheiro que posso, trabalhando cada vez mais, ano a ano. – junto ao aparelho, ele hesitava entre escolher um supressor talâmico (em que poderia anular seu sentimento de raiva) ou um estimulador talâmico (que o deixaria irritado o suficiente para vencer a discussão). (DICK, 2017, p. 46).

Neste excerto, Deckard sem vontade de discutir com a esposa Iran, questiona qual seria a melhor escolha para terminar a discussão: aumentar a raiva ou diminuí-la com o Sintetizador de Ânimo Penfield? Em que momento o ser humano perdeu a faculdade de realizar decisões que seriam vistas como naturais é discutido constantemente na obra do autor reafirmando a queda da subjetividade.

O questionamento sobre o que fazer aparece assiduamente nos diálogos, mas fica muito mais fácil deixar a máquina decidir. Então, consoante Silva (2009), é possível repensar o sujeito racional, atuante, como trazido a seguir:

Embora temperada pelas diversas filosofias hegelianas, kantianas, fenomenológicas e existencialistas, foi a imagem de um sujeito pensante, racional e reflexivo, considerado como a origem e o centro do pensamento e da ação, que esteve subjacente, até recentemente, às principais teorias sociais e políticas ocidentais. (SILVA, 2009, p. 13).

O sujeito no mundo criado por Dick traz à baila reflexões sobre a atualidade em que o ser humano parece estar vislumbrado com simplicidades, deixando de lado a afetividade e interação social. Este tema já foi abordado em alguns momentos da história, porém, fica interessante citar o autor Georg Simmel (1973)⁴ e seu texto *A metrópole e a vida mental*, no qual ele explicita como acontece essa cada vez mais difícil interação social afetiva.

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na intensificação dos estímulos nervosos que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. (SIMMEL, 1973, p. 12).

Como visto, para fugir dos efeitos da metrópole o homem adota esse comportamento de isolamento, situações específicas

⁴ O pesquisador alemão Georg Simmel publicou originalmente o texto em 1902. Seus temas de pesquisa envolvem pobreza, subordinação, conflitos sociais, indivíduo e sociedade. O texto aborda principalmente como o ser humano lida com o estresse da metrópole e o quanto ele é afetado por ela.

atuam para o ser humano se afastar afetivamente, deste modo sua empatia e relação social perdem força, gerando uma desconfiança excessiva para o outro. Na obra, é possível refletir sobre os andróides, a constante insegurança de caminhar entre seres que podem não ser humanos, como se afeiçoar por esse ser, construído, algo que deveria ser uma ferramenta fica sempre sugerido.

Dick, no momento em que apresenta ao leitor os personagens, evidencia as frustrações e falta de perspectivas deles. Tem-se, em poucos momentos, a iniciativa de questionar o porquê de cada peça do grande quebra-cabeça de suas vidas. Apesar de o sintetizador de ânimo ser um grande artifício para acalmar as pessoas, o instrumento, se for possível chamar assim, que resolve qualquer problema, é a caixa de empatia:

– Mas uma caixa de empatia – ele disse, gaguejando de empolgação – é o bem mais pessoal que alguém pode ter! É uma extensão do seu corpo; é a ponte para se tocar outros humanos, é o caminho para você deixar de ser sozinho. Mas você sabe disso. Todo mundo sabe. Mercer permite até que gente como eu... – interrompeu-se. Mas era tarde demais; ele já havia dito e podia ver no rosto dela, pela centelha de súbita aversão, que ela tinha entendido.
– Quase passei no teste de QI – disse em voz baixa e vacilante. – Não sou muito especial, só moderadamente; não como alguns que você vê por aí. Mas Mercer não se incomoda com isso. (DICK, 2017, p.104).

Observando esse fragmento, um dos personagens, John Isidore, está ajudando Pris, que é um dos andróides que Rick Deckard está caçando. Frustrado, esse personagem trabalha numa loja de conserto de animais artificiais, ele sente que não tem lugar no mundo. Definido pela população como “cabeça de galinha”, ou seja, alguém que não possui capacidades cognitivas de ocupar cargos úteis à sociedade, ele vive num apartamento

isolado. Todas as passagens do personagem reiteram seu abandono nas margens da cidade, onde poeira e destruição se proliferam. É interessante resgatar ele, pois fica explícita a política de segregação adotada, pessoas consideradas “inaptas” intelectualmente são vistas como monstros, algo ainda visto na atualidade. John Isidore não sabe seu lugar, e contenta-se com apetrechos tecnológicos para experimentar um pouco de felicidade. Sem amigos, tenta aproximar-se dos androides, monstros, que parecem aceitá-lo.

Ao conversar com Pris, em determinado momento da trama, ela diz não conhecer a “caixa de empatia”. Esse mecanismo, diferente do Sintetizador de Ânimo, atua como um motivador. Quando as pessoas não encontram sentidos para suas vidas/ações, elas se posicionam em uma caixa que cria uma espécie de dimensão alternativa na qual um personagem chamado Wilbur Mercer aparece. Esse ser místico surge dando sugestões e motivando, liberando um tipo de energia única dividida com todas as pessoas que a utilizam, simulando uma divindade e/ou uma ideologia religiosa. Ao entrar na caixa de empatia, poder-se-ia resumir que a pessoa desfruta de um momento de gozo. No processo, todos os cidadãos em comunhão liberam um prazer mútuo, alcançando satisfação. Nesse caminhar, esse ser “divino” elucida passagens, valorizando a mais ínfima criatura. O autor James Donald (2000), ao criticar a posição do sujeito, faz uma leitura bastante interessante sobre a capacidade de tomar decisões dos replicantes do filme de Ridley Scott, bastante semelhante ao livro de Dick.

A nova crise de limiaridade e os problemas de autoridade que ela coloca são dramatizados em um filme de ficção científica mais recente, o *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. Seus replicantes quase-humanos, ou “*skin jobs*”, não agem simplesmente através de um programa

preestabelecido nem respondem simplesmente a instruções. Eles são capazes de uma ação intencional que não é, obviamente, atribuível a uma capacidade inata ou natural para a razão e a agência. (DONALD, 2000, p. 93).

James Donald (2000), também estudioso desse ser humano “androide”, cita que o filme *Blade Runner* resgata essa capacidade de tomar decisões que foi trabalhada e implantada nos androides, ficando, então, uma grande ironia: os humanos não conseguem tomar suas próprias decisões, mas os androides projetados por eles parecem possuir muito mais autonomia. Não é incomum identificar, hoje, pessoas alienadas em seus celulares, o pouco diálogo presente nas famílias, ou seja, parece que o cidadão contemporâneo está abandonando seus colegas humanos, a crescente urbanização, casas cada vez menores, aglomerados, onde vizinhos não se conhecem. A obra do autor Dick (2018) contesta muitos desses momentos, indicando que o cidadão está perdendo sua capacidade de decisão. Johh Isidore, assim como Deckard, precisa da caixa de empatia para se motivar; os replicantes, não.

Animais

Para compreender a importância dos animais na obra é relevante um olhar para as incertezas e angústias que circundam a sociedade criada pelo autor Dick, e o quanto é significativo possuir um ser real.

A fim de entender a crítica e reflexão sobre os animais na obra, é fundamental partir da motivação do personagem principal da trama, Rick Deckard. Desde o início da obra, enquanto conversa com sua esposa, o personagem principal realça os animais comprados por seus vizinhos, revelando sua angústia em possuir um animal falso, ou seja, robótico. Assim,

seguindo a trama, a oportunidade de comprar um animal real surge quando seu colega de serviço Dave Holden é ferido na busca dos androides Nexus-6. O caso, então, é passado para o protagonista e, em virtude da dificuldade, é sugerido que o pagamento seria alto para cada androide aposentado.

Enfatiza-se, constantemente, a importância que ele dá para os animais. Dono de uma ovelha elétrica, sente uma vergonha gigantesca por ter perdido seu animal real. Muito preocupado com os vizinhos, o personagem sempre se questiona se os animais deles são reais ou artificiais, pois esse é um forte indicador de status social. A guerra Terminus, citada pelo autor, aponta que a extinção de muitas espécies foi um dos primeiros acontecimentos em virtude da radiação.

A primeira coisa que aconteceu foi a estranha morte das corujas. Na época isso tinha parecido quase divertido, os gordos e fofos pássaros brancos caídos aqui e ali, nos jardins e nas ruas; como só eram vistas depois do crepúsculo quando vivas ninguém percebeu seu desaparecimento. (DICK, 2017, p. 57).

A obra explora ferozmente a extinção dos animais, um dos catálogos consultados em vários momentos por Rick é o Sidney's Animais & Aves Domésticas, o caçador está sempre verificando preços, procurando condições para adquirir seu novo animal de estimação. Não somente esse personagem, mas, também, John Isidore que trabalha num hospital para bichos artificiais, ou seja, ser humano é ter um animal. A crítica vista atua basicamente sobre a perspectiva da empatia: em meio a tanta artificialidade ter algo com uma vida “real” aos seus cuidados torna-se o suprasumo da humanidade. São oferecidos produtos de todos os tipos, sendo possuidor de um animal falso automaticamente é possível encontrar o alimento também artificial, independentemente

de ser real ou não, é obrigatório, teoricamente, ter seu animal em casa. Essa existência de autômatos, ciborgues, exprime nas palavras de Silva (2009) a metáfora do “manual do usuário”, deixando a dúvida se homem e máquina se misturaram, como no trecho abaixo:

Para a teoria cultural contemporânea, a “existência” de monstros, ciborgues e autômatos complica, definitivamente, o privilégio tradicionalmente concedido ao ser humano ou, se quisermos, ao “sujeito”, com todas as propriedades que costumam ser descritas no “manual do usuário” que o acompanha (por favor, consulte o seu): essencialidade, consciência, autonomia, liberdade, interioridade. (SILVA, 2000, p. 18).

No desenrolar da trama, o personagem vai conseguir eliminar alguns andróides e antes mesmo de terminar o serviço dá entrada em uma cabra. O discurso de vendedor é intrigante; animal resistente, come de tudo, vive bastante, boas condições de venda. Apesar de o personagem desejar uma ovelha, acaba comprando uma cabra. Ao chegar a casa com o animal, sua esposa Iran se anima, muda totalmente o comportamento, mas ainda fica a dúvida se isso seria em virtude do amor pela cabra, ou simplesmente, um novo “apetrecho” que confirma o “eu sou mais humano porque tenho um animal real”.

Vamos apenas nos sentar e olhar para ela, e talvez alimentá-la com alguma coisa. Eles me deram um saco de aveia para começarmos. E podemos ler o manual para a manutenção da cabra; está incluído na compra, sem custo extra. Podemos chamá-la de Eufêmia. – No entanto. O elevador havia chegado e Iran já se dirigia com pressa para seu interior. – Espera, Iran – ele disse. (DICK, 2017, p. 200).

Ao comparar as duas citações fica sugerida a palavra ‘manual’, e isso gera uma sensação angustiante de insegurança, manual para o animal e para homem, um possível indício de um futuro onde tudo será regulado. Não é preciso ir muito longe, nas livrarias encontra-se manual do direito penal, manual direito civil, enfim, estamos rodeados de manuais que impõem leis de sistemas políticos, os quais, em muitos casos, não conseguem enquadrar a todos. Assim, os animais são um objeto, uma entidade, quase como uma assinatura de “sou humano”. São diversos os momentos em que animais aparecem na obra do autor e não é possível definir se são verdadeiros. Haraway (2009) em consonância com Silva (2009) apresenta este forte vínculo com as leis:

Caíram as últimas fortalezas da defesa do privilégio da singularidade [humana] – a linguagem, o uso de instrumentos, o comportamento social, os eventos mentais; nada disso estabelece, realmente, de forma convincente, a separação entre o humano e o animal. Muitas pessoas nem sequer sentem mais a necessidade dessa separação; muitas correntes da cultura feminista afirmam o prazer da conexão entre o humano e outras criaturas vivas. Os movimentos em favor dos direitos dos animais não constituem negações irracionais da singularidade humana: eles são um lúcido reconhecimento das conexões que contribuem para diminuir a distância entre a natureza e a cultura. Ao longo dos últimos dois séculos, a biologia e a teoria da evolução têm produzido os organismos modernos como objetos de conhecimento, reduzindo, simultaneamente, a linha de separação entre os humanos e os animais a um pálido vestígio, o qual se expressa na luta ideológica ou nas disputas profissionais entre as ciências da vida e as ciências sociais. (HARAWAY, 2009, p. 40)

A destruição da natureza, o desrespeito latente pelas culturas, a discriminação de gênero, a linha que separa homem

e animal encontra-se tênue. A ambição já extinguiu um grande número de seres, os quais, possivelmente, somente a ciência ou a ficção poderão apresentar em vídeos, ou infelizmente, em frascos. Novamente, surge essa figura do monstro, agora político, nas palavras de Haraway (2009), uma perspectiva única é uma ilusão, pior que monstros de várias cabeças, o monstro aqui é a supressão da liberdade, da visão crítica, onde o respeito é sucateado.

Ao final da obra, Rick perde sua cabra, pois ela acaba sendo morta por uma androide com que ele se envolveu. Insatisfeito, frustrado, vai até um lugar isolado e decide fundir-se com Mercer, na caixa de empatia. Após tal evento, ele encontra um sapo, dito extinto há muito tempo, animado, volta para casa e mostra para sua esposa Iran, que infelizmente acaba revelando que ele também é falso.

– Quer usar o sintetizador de ânimo? Para se sentir melhor? Você sempre tirou melhor proveito dele, mais do que eu jamais consegui.

– Vou ficar bem. – Ele sacudiu a cabeça, como se estivesse tentando clareá-la, ainda confuso. – A aranha que Mercer deu ao cabeça de galinha, Isidore, devia ser artificial também. Mas isso não importa. As coisas elétricas também têm suas vidas. Mesmo sendo insignificantes como essas vidas são. (DICK, 2017, p. 265).

Ao comparar com o filme de Ridley Scott, na obra de Dick (2018), temos dois personagens antagônicos, a imagem do personagem do filme é muito mais perseverante, decisivo, sem tantas angústias, o próprio aparelho Penfield não é atuante. Assim, o Rick do livro tem uma personalidade muito mais frágil, insegura, dependente dos animais para segurar seu laço social, o que torna a discussão muito mais profícua, levando agora à parte final deste estudo: os andróides.

Androides

Haraway (2009) e Silva (2009), concomitantemente, dissertam sobre esse processo de tornar-se ciborgue. A autora, numa linha feminista, permite uma leitura abrangente em que a questão do gênero suscita diferentes leituras; o autor, por outro lado, cita-a constantemente para explicar a questão do ciborgue como um afastamento dos laços sociais, mas de modo bastante pertinente ambos concordam que há e haverá muitas consequências ao longo dos anos. Os estudos envolvendo cultura expõem as relações problemáticas desse sujeito cheio de questões: de onde vem? para onde vai? quem será o sujeito? de tal forma que o discurso vem das classes dominantes.

Quando aquilo que é supostamente animado se vê profunda e radicalmente afetado, é hora de perguntar: qual é mesmo a natureza daquilo que anima o que é animado? É no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a “humanidade” de nossa subjetividade se vê colocada em questão. Pois uma das mais importantes questões de nosso tempo é justamente: onde termina o humano e onde começa a máquina? (SILVA, 2009, p. 10)

Desembaraçar as linhas que vão definir o local desse sujeito e, principalmente, o destino de sua viagem é um trabalho complexo. O que torna o humano “humano”? Dick (2017), em seu retrato do futuro, apresenta o quão difícil pode ser tornar a vida desse “sujeito” e principalmente que o fio que sustenta a humanidade vem desfiando.

Deckard tem de aposentar os replicantes/androides, mas essa não é uma tarefa fácil por vários motivos: dificuldade em identificar quem é humano e quem é androide, e a consciência do caçador que vem martelando incessantemente se é realmente

necessário aposentar esses seres que aparentemente buscam somente a liberdade.

Os androides Nexus-6 são a geração mais avançada de ciborgues: iguais aos humanos, eles têm memórias implantadas que lhes dão uma história e uma razão de viver. A empresa Rosen⁵ busca incessantemente aperfeiçoar cada modelo, tornando-os indistinguíveis do ser humano. Para destruir esses androides, o protagonista Rick precisa realizar um teste chamado Voigt Kampff, sendo esse o único e confiável teste para distinguir o androide do humano.

O teste basicamente trabalha com identificação de empatia, o autor apresenta que os androides não conseguem sentir empatia por determinados seres. Desta forma, o aplicador do teste levanta uma série de questões que vão induzir o suposto “androide” a revelar um tipo de falta de empatia. O investigador realiza várias perguntas sobre diversos temas como, por exemplo, sobre a morte de um animal, ou situação, em que a vida e morte são colocadas em foco e espera algum tipo de reação empática. Porém, como será evidenciado, o teste apresenta-se muito difícil, pois a diferença entre os próprios humanos e os novos modelos são muito sutis.

– Esse problema sempre existiu. Desde a primeira vez que encontramos androides se passando por humanos. O consenso da opinião policial é conhecido por você do artigo de Laurie Kampff, escrito oito anos atrás. Bloqueio de Desempenhar um Papel em Esquizofrênicos Não Deteriorados. Kampff comparou a diminuta capacidade de empatia encontrada em doentes mentais humanos e uma similaridade superficial mas basicamente [...]. (DICK, 2017, p. 78).

⁵ Empresa criadora dos androides.

A esquizofrenia, um problema dito humano, põe à baila a eficácia do teste desenvolvido, num ambiente destruído pela guerra, com radiação, em que as pessoas não possuem capacidade para realizar suas próprias decisões (necessitam do Sintetizador de Ânimo), a apatia parece ganhar cada dia mais força. Todos esses elementos levantam novamente a discussão da subjetividade, como realizar um teste que busca empatia numa sociedade totalmente apática sem capacidade de tomar decisões?

Gil (2000) cita Haraway (2009) ao argumentar sobre os monstros que vêm assolando a civilização, monstros cuja função é levantar dúvidas, citando o filme de Ridley Scott, que nesse quesito iguala-se ao livro: definir quem é quem, torna-se uma árdua tarefa.

Tal como demonstrado por Donna Haraway, a generalização da simbiose entre máquina e organismo, no mundo contemporâneo, torna cada vez mais difícil distinguir aquilo que é puramente organismo daquilo que é puramente máquina. Se com Darwin o homem se tornou ontologicamente indistinguível dos outros seres vivos, a existência “real” de ciborgues torna problemática distinções ontológicas demasiadamente nítidas entre homem e máquina. O privilégio dado à subjetividade humana, com todos os atributos que lhe são anexados, torna-se, no mínimo, duvidoso. Essa confusão de fronteiras é magnificamente ilustrada no filme *Blade Runner*, no qual a trama gira precisamente em torno da dificuldade de se distinguir entre “verdadeiros” seres humanos e “replicantes”. Não é que as máquinas se tornem “humanizadas”, mas o contrário: são os seres humanos que são expostos em toda sua artificialidade. (GIL, 2000, p. 18).

A motivação do personagem Rick Deckard é eliminar os androides, pois na sua concepção, eles não são humanos.

Aparentemente sem essa motivação, ele se torna vazio, e no momento em que começa a questionar sobre se esses seres são realmente monstros é que surgem importantes reflexões. O primeiro androide ele mata facilmente, sem muitas preocupações, pois ele é atacado; agora, quando ele tem que eliminar Luba Luft, uma cantora de ópera famosa, vislumbram-se evidentes vestígios de sua fragilidade emocional.

Ao presenciar um espetáculo de *A flauta mágica*, de Mozart, onde Papageno e Papagena cantam, o protagonista Rick começa a se questionar se realmente é necessário aposentar aquela replicante. A escolha do autor para a ópera em questão revela fatos interessantes, pois os conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade da Revolução Francesa bem como o Iluminismo são pintados na obra de Mozart. Os ideais iluministas suscitam essa independência do homem, uma fuga das trevas imposta pela igreja, assim, possivelmente não deve ter sido aleatória a escolha da ópera, pois os androides queriam liberdade, sua fuga da opressão/escavidão a que foram projetados. Citando o excerto, ao tentar realizar o teste em Luba Luft, ela o questiona:

- Esse teste que você quer aplicar em mim..., a voz dela, agora, começava a voltar – já se submeteu a ele?
- Já – ele assentiu. – Muito, muito tempo atrás; quando comecei a trabalhar com o departamento.
- Talvez seja uma memória falsa. Os androides não saem por aí com memórias falsas de vez em quando?
- Meus superiores têm conhecimento do teste – disse Rick. – É obrigatório.
- Talvez tenha havido, alguma vez, um homem parecido com você, e em algum momento você o matou e tomou o lugar dele. (DICK, 2018, p.138).

O maior impacto na já estilhaçada subjetividade do personagem ocorre quando ele conhece Phil Resch. Antes de

defrontar Luba Luft, ele é pego e levado para uma delegacia repleta de androides, e lá, o chefe do departamento, Garland, acaba se apresentando como sendo um dos seus alvos. Numa conversa, Garland, o replicante, acaba sendo morto por Phil Resch, um caçador que trabalhava na agência. Porém, antes de ser aposentado, Garland aponta Phil Resch como um replicante com falsas memórias construído para caçar outros androides. No caminhar da história, eles aposentam Luba Luft, mas Rick se vê forçado a realizar o teste em Phil Resch para confirmar sua humanidade.

[...] – Ouça, Deckard – disse, de repente –, depois que a gente aposentar Luba Luft... eu queria que você... – Sua voz, rouca e atormentada, desapareceu. – Você sabe. Me submeta ao teste Bonelli ou àquela escala de empatia que você usa. Para descobrir quem sou.

– Podemos nos preocupar com isso mais tarde – disse Rick, evasivo. (DICK, 2017, p. 161).

O teste é realizado, mas os resultados causam um transtorno em Rick, pois percebe que Phil Resch é implacável para caçar androides, sua frieza e determinação o deixam consternado. Não por ele ser melhor, mas porque Rick descobre que sofre uma empatia pelos androides. Nesse momento, todo seu alicerce psicológico cai, frustrado pelo casamento, sua mulher em muitos momentos se mostra apática e desinteressada, não tem o animal que realmente gostaria de ter, e, principalmente, sabe que seu trabalho depende de não se afeiçoar pelos androides, deste modo, suas certezas, começam a ruir.

– Sou capaz de sentir empatia por certos androides específicos – disse Rick. – Não por todos, mas por um ou dois. – Como por Luba Luft, disse para si. Então eu estava errado. Não existe nada de antinatural ou inumano nas

reações de Phil Resch; sou eu.

E gostaria de saber, pensou, se algum ser humano já se sentiu assim antes a respeito de um androide. (DICK, 2018, p. 173).

Kunzru (2009), ao dissertar sobre a genealogia do ciborgue, coloca em destaque distintas metas que surgiram ao longo dos anos. Ciborgues para pilotar máquinas, um sistema de padrão de redes onde um número de escolhas é predestinado, inteligência artificial, enfim, são inúmeras proposições desse desejo pelo ciborgue. Então, como um espelho, partindo do pressuposto nas palavras do autor, se o ser humano não é natural, mas construído por meio de constantes inserções, tudo poderia ser escolhido, o que é certo e errado, torna-se nublado. “Pressupostos básicos como, por exemplo, decidir se é natural ter uma sociedade baseada na violência e na dominação de um grupo sobre outro tornam-se repentinamente questionados.” (KUNZRU, 2009, p. 25).

Antes de começar a caçar os andróides, Rick passa na empresa Rosen para descobrir como identificá-los. Lá, conhece Rachel, após realizar os testes nela, define-a como androide. A empresa tenta suborná-lo para desistir de caçar os andróides, mas tudo em vão, porém, a personagem Rachel oferece ajuda, e surge uma misteriosa atração entre caçador e androide. Esse elemento é bastante explorado no filme de Ridley Scott, todavia, no livro, sua função é basicamente abalar a confiança do personagem.

Os andróides são monstros na concepção do protagonista, assassinos, seres sem função, porém, no momento em que ele se depara com Rachel suas certezas começam a balançar. Luiz Nazário (1983), autor que disserta sobre a morfologia dos monstros, traz que o monstruoso tem traços específicos, tais como boca com dentes enormes, línguas compridas, baba grudenta, viscosa para devorar a vítima. No entanto, existe uma infinita possibilidade de escolhas para construir esse monstro. Rachel,

diferentemente da ideia padrão de monstro, é uma morena de corpo escultural, a típica *femme fatale* dos romances policiais *noir*, sendo esses elementos os quais interferem radicalmente nas ideologias do caçador.

Ao final da obra, Rick, para confirmar sua identidade de caçador, decide ter relações sexuais com Rachel/replicante para testar sua empatia, tendo como objetivo final aposentá-la. Durante a conversa, Rachel revela que já se envolveu com outros caçadores e que seu objetivo é justamente convencer ou abalar as certezas de que os replicantes devem ser mortos. Após o diálogo, Rick deixa-a ir embora e parte para eliminar os últimos replicantes alegando não ter sido afetado.

Ao voltar para casa após eliminar os androides, ele tem uma surpresa, a replicante Rachel, aparentemente num ato de vingança, matou sua cabra. Depressivo, vê como um ato de justiça, frustrado, pega o seu *hovercar*⁶ e sai para um passeio. Levantando agora as palavras de Silva (2000), a subjetividade dos personagens da obra, principalmente Rick, é estilhaçada, não existem certezas, se ele tivesse destruído o “monstro”, teria sua cabra, mas consequentemente incitaria sua subjetividade em relação aos replicantes, deste modo, não existe zona de conforto.

A “existência” dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a “teoria do sujeito” nos levou a crer. As “pegadas” do monstro não são a prova de que o monstro existe, mas de que o “sujeito” não existe. (SILVA, 2000, p. 19).

Não podemos chegar a uma conclusão satisfatória, felizmente ou infelizmente, a obra do autor Dick (2017) deixa aquela sensação angustiante de incompreensão.

⁶ Espécie de carro voador.

Para onde, então?

A subjetividade da humanidade retratada expõe uma incerteza, esses monstros andróides servem, então, para delimitar as fronteiras do humano. Nossos corpos submetidos a implantes cirúrgicos, alimentação modificada, filhos cuja genética escolhe a cor dos olhos, altura, inteligência. Certamente, existem muitos elementos positivos na era do “ciborgue”, no âmbito da medicina, entretenimento, entre outros, mas o objetivo aqui é postular que existem cuidados a serem tomados para não sermos dominados e perdermos nossa empatia. Retomando Haraway (2009), a marginalidade de alguns grupos que surge diante da presença do ciborgue impõe uma nova relação de convívio social, é fundamental questionar e suscitar novas relações, onde a empatia dita humana deve ter a função de estabelecer uma relação harmoniosa com os ciborgues/diferentes/monstros a fim de resolver as futuras disputas sobre uma única hegemonia de raça, gênero ou posição social. A busca por “ser humano” pode ser questionada, humanos que ferem, causam guerras, maltratam animais, usufruem de químicos para fins estéticos superficiais, talvez, humano não seja a palavra adequada.

Finalizando, a implantação de memória, a construção de uma história, tenta equiparar os humanos aos andróides, dando a eles o desejo de liberdade, de ter uma vida, um animal. Sendo assim, se humanos forem seres com memórias implantadas e acessadas somente quando sofreremos algum tipo de risco ou temos algum desejo, ficam as perguntas: O que somos? Para onde caminhamos?

Referências

ASIMOV, Isaac. *Eu, Robô*. Trad. Jorge Luiz Calife. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BLADE Runner: The final cut. Dir. Ridley Scott. Warner Bros Pictures, 2007 (117min).

BLADE Runner 2049. Dir. Denis Villeneuve. Warner Bros Pictures, 2017 (163min).

DICK, Philip K. *Ubik*. Trad. Ludimila Hashimoto. São Paulo: Aleph, 2009.

DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?* Trad. Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2017.

DICK, Philip K. *Sonhos Elétricos*. Trad. Daniel Luhmann. São Paulo: Aleph, 2018.

DONALD, James. Cheios de si, cheios de medo: os cidadão como ciborgue. In: SILVA, Tomaz Tadeu da *et al* (org.). *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 105-140.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREAKS. Dir. Tod Browning, MGM, 1932 (64min).

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

HARAWAY, Donna J. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista

no final do século XX”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

KUNZRU, Hari. “Genealogia do ciborgue”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 119-126.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 17-32.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *A flauta mágica*. Freihaus-Theater auf der Wieden, Viena, 1791.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1983.

ROBOCOP, o policial do futuro. Dir. Paul Verhoeven. Orion Pictures, 1987 (102 min.).

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino – risco, excesso e modernidade*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. Trad. Miécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da *et al* (org.). *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Nunca Fomos Humanos: nos rastros do sujeito*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e vida mental”. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*, 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-26.

“Eu nasci. Você foi feita.” – As fronteiras entre humanos e robôs em *Westworld*

Elisa Silva Ramos

Na série de televisão *Westworld* (2016), o telespectador é apresentado a um mundo onde existem robôs tecnologicamente avançados, de aparência e comportamento idênticos ao do ser humano. No entanto, no contexto da série, a interação entre robôs e humanos é muitíssimo controversa, e possibilita que o espectador questione a moralidade dos atos cometidos no seriado por seres humanos em relação aos robôs.

Ao mesmo tempo em que a tecnologia avançada da série ainda é muito distante do contexto do mundo real, as discussões em torno da ética e da moralidade envolvendo a criação e o manuseio de robôs passam cada vez mais a fazer parte do dia-a-dia das pessoas, à medida que sistemas como veículos autônomos e inteligências artificiais começam a surgir em sua forma mais consolidada.

Diante desse quadro, o objetivo deste trabalho é analisar a série *Westworld* por uma perspectiva do pós-humano dentro da vertente dos estudos da monstruosidade. Inicialmente o contexto da série será apresentado de forma a identificar as características principais da narrativa que levam a questionamentos morais e éticos. Em seguida, alguns personagens e acontecimentos

da série serão analisados com o intuito de demonstrar que há uma conexão tanto física quanto mental entre humanos e robôs presente na narrativa da série, a qual quebra as barreiras entre homem e máquina e provoca discussões relacionadas à própria natureza humana.

Humanos sonham com caubóis elétricos?

Westworld (2016) é uma série de televisão transmitida pela emissora americana HBO e composta por duas temporadas até o presente momento, cada uma contendo dez episódios. A proposta inicial da série é a existência de um parque, chamado Westworld, habitado por robôs, que são chamados de anfitriões. Estes andróides são extremamente avançados e parecem se comportar de forma idêntica aos seres humanos. A presença destas inteligências artificiais, assim como do restante da tecnologia da série, sugere que a história se passa no mundo real, em algum momento no futuro.

Cada um dos anfitriões possui uma programação que lhes fornece uma espécie de personagem existente dentro de uma das narrativas do parque temático, o qual imita um ambiente de faroeste americano. Os personagens vivem como caubóis e índios, dentre outros indivíduos típicos deste período histórico. Eles possuem nomes, histórias, memórias passadas, falas, reações e todo tipo de características presentes em uma mente humana, mas, que são inseridas de forma artificial. Dessa maneira, um personagem adulto contém memórias de sua infância, mesmo que nunca a tenha vivido. Os robôs são programados para reagir como um ser humano e, portanto, demonstram e reproduzem sentimentos como amor, ódio, dor, entre tantos outros. A existência destes robôs parece se limitar ao parque, e os anfitriões conseqüentemente não conhecem o mundo “real”, apenas aquele criado para eles.

Diante desse quadro, a primeira discussão provocada pela premissa da série se dá em torno das similaridades entre os robôs e seres humanos. Tadeu (2000) afirma que “[é] no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a humanidade de nossa subjetividade se vê colocada em questão” (TADEU, 2000, p. 10). Por essa declaração, Tadeu explicita que o encontro do ser humano com estas criações tecnológicas, as quais de certa forma imitam a aparência e comportamento humanos, gera questionamentos relacionados à própria existência e à natureza humana, dentre estes o que é ser um “humano” e o que constitui um ser como “vivo”. No entanto, estas são perguntas que ainda pretendem estabelecer uma divisão entre aquilo que é vivo e/ou humano e aquilo que não o é, divisão esta que já não se sustenta há muito tempo. Pois, como é possível separar do ser vivo aquilo que ele criou e do qual precisa para sobreviver? A tecnologia já faz parte do ser e inclusive pode se manifestar de formas invasivas, interna ou externamente ao corpo. Por exemplo, é difícil imaginar a existência do ser humano no século XXI sem um celular na mão, com acesso a diversas informações pessoais do usuário as quais podem ser compartilhadas através da internet. Além disso, existem diversas condições médicas que dependem da tecnologia: são utilizados óculos e lentes de contato para consertar a visão, marca-passos para manter a frequência dos batimentos cardíacos e até membros biônicos que permitem e/ou restauram movimentos ao corpo. Como afirma Haraway (2000), “somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues” (HARAWAY, 2000, p. 37), não apenas pela tecnologia presente no corpo humano, mas também pela dependência científica existente nos tempos modernos. Estabelecida a relação homem-máquina atual, tornam-se pertinentes discussões em torno do futuro desta relação, e uma das possibilidades é apresentada em *Westworld*.

Voltando à série, o parque é aberto à visitação para seres humanos e é comercializado como um local onde as pessoas podem escapar do mundo real e experienciar quaisquer tipos de atos, sejam estes lícitos ou não, de modo que acontecem diversas práticas criminosas dentro do ambiente, incluindo estupros, torturas e assassinatos, sustentados pela premissa de que os robôs não são seres vivos e por isso são descartáveis. Como criações tecnológicas, os anfitriões podem ser feridos e até mortos, mas se encontram como novos após alguns reparos. Suas memórias são apagadas e retornam à sua rotina diária. Caso seja necessário, o personagem presente na mente do anfitrião pode ser trocado sem restrições. Ademais, os robôs são programados para que não possam causar dano algum a humanos, os quais se encontram livres para dar vazão aos seus desejos e fantasias dentro do parque.

Dessa maneira, na primeira temporada são apresentadas ao telespectador duas visões: a história interna ao parque, na qual é explorado o convívio entre os anfitriões e os visitantes humanos; e a narrativa externa, na qual o espectador tem acesso principalmente à parte administrativa do estabelecimento e aos conflitos das pessoas que ali trabalham, os quais muitas vezes também envolvem os anfitriões. Ao longo da trama inicial a história se desenvolve dessa forma, mas logo se percebe que há algo de estranho ocorrendo com os robôs, que começam a desenvolver uma espécie de consciência sobre suas próprias existências. Os anfitriões passam a apresentar “falhas” que lhes permitem acessar memórias que deveriam ter sido apagadas de suas mentes, incluindo lembranças de outros personagens que viveram anteriormente. Conseqüentemente, se dão conta de que são diferentes dos humanos, de que o mundo em que vivem é uma criação artificial e de que existem apenas para o propósito de entreter seus próprios criadores. Por consequência, os anfitriões abandonam suas rotinas pré-programadas e desenvolvem uma personalidade independente de sua programação pré-estabelecida, abandonando

inclusive a sua incapacidade de ferir seres vivos. Diversos conflitos surgem destes acontecimentos, os quais põem em risco a segurança e a própria vida dos visitantes e dos trabalhadores do parque e a situação culmina em uma rebelião dos anfitriões, cuja narrativa é desenvolvida durante a segunda temporada.

Como pode ser identificado na descrição acima, os anfitriões do parque são caracterizados não apenas por suas similaridades físicas aos seres humanos, mas também comportamentais. Muitos estudos pós-humanistas, como o de Tadeu, possuem como foco uma união literal e concreta entre o ser humano e a máquina, uma verdadeira junção mecânica entre ambos. No entanto, não são apenas características físicas as quais são comumente atribuídas como diferenciais entre o ser que é vivo e aquele que não o é. Também são associados ao robô condutas que lhe caracterizam um comportamento frio, calculista e desprovido de sentimentos, mesmo com os avanços na área da inteligência artificial já presentes nos dias de hoje. Em contrapartida, no ser humano é identificada a capacidade de demonstrar emoções como amor, ódio, dentre tantos outros, os quais trabalham em conjunto com a razão. Contudo, essa também é uma divisão composta por limites duvidosos. De acordo com Silva (2013), “tão pouco por aí se traça uma fronteira definitiva: há comportamentos que consideramos inumanos, sem deixarmos de reconhecer que os seus autores continuam a ser humanos” (SILVA, 2013, p. 91). São diversas as ações cometidas por pessoas que causam controvérsias em relação à sua moralidade, desde atos como xenofobia e racismo, a testes de laboratório praticados em animais. No caso de criações tecnológicas como robôs, à medida que estes se tornam cada vez mais humanoides, tornam-se mais relevantes discussões em torno de quais práticas são aceitáveis em relação a essas criaturas. Apesar de ainda parecer uma realidade um tanto quanto distante dos tempos atuais, a

série *Westworld* evoca um destino no qual a falta de empatia para com robôs humanoides causa consequências desastrosas. Por isso, é preciso refletir desde já sobre questões similares, como forma de precaução a um futuro incerto.

Inicialmente, a premissa da série parece sugerir ao telespectador uma questão exatamente sobre “os direitos das máquinas”, ou seja, uma valorização dos sentimentos dos anfitriões, que se rebelam em procura de liberdade e buscam vingança para compensar os atos horríveis a que foram submetidos. Já na segunda temporada, a revolução toma rumos violentos e o espectador é convidado a repensar suas próprias opiniões. Em seguida, diferentes personagens e acontecimentos da série serão explorados de modo a demonstrar como estes dois momentos distintos surgem devido à mistura de comportamentos considerados humanos e desumanos (morais e imorais), presentes tanto nos anfitriões quanto nos visitantes do parque.

Façamos o robô à nossa imagem e semelhança

No contexto da série, tanto os personagens humanos quanto os anfitriões apresentam, em momentos diferentes, comportamentos racionais e também sentimentais, de modo que se possa identificar a junção mental entre homem e máquina prevista anteriormente. Esse fenômeno pode ser observado ao se analisar as ações e comportamentos de diferentes personagens do seriado, assim como alguns acontecimentos principais.

Durante a primeira temporada o espectador é apresentado ao contexto da série e a diversos personagens distintos. Contudo, em seus últimos episódios ocorre uma revelação ao público: duas linhas do tempo diferentes estavam sendo representadas nos episódios, supostamente uma no passado e outra no presente. Por consequência, personagens os quais se acreditava serem diferentes,

na verdade eram o mesmo indivíduo, em estágios distintos de suas vidas e, conseqüentemente, representados por atores diferentes.

Na linha do tempo identificada como passado, o telespectador acompanha principalmente a história de dois personagens, William e Logan, e já nos primeiros momentos da série é possível identificar o quanto esses personagens possuem personalidades contrastantes. Inicialmente, William demonstra um comportamento o qual podemos chamar de “humano” no contexto deste trabalho: ele pede desculpas ao esbarrar em um dos anfitriões do parque e procura ajudar outro robô quando este cai no chão. Portanto, o primeiro impulso de William é tratar estas máquinas como se também fossem seres humanos, e ele proporciona aos anfitriões o mesmo tipo de tratamento respeitoso que direciona a indivíduos presentes no mundo real. O motivo pelo qual William interage com os anfitriões dessa maneira pode estar diretamente conectado à aparência humanoide desses androides. Como sugerido por Silva,

Quando interagimos com uma criatura que nos parece humana, espontaneamente tratamo-la como humana: não começamos por tentar averiguar se é realmente da mesma espécie que nós; assumimos que é esse o caso, o que tem, como implicação notável, que adotamos face a ela o pressuposto básico de ser dotada do mesmo tipo de intencionalidade que nós. Quem projecta e constrói robôs humanóides, procurando que sejam realistas nessa “humanóide”, está a tentar que os humanos adoptem em face desses robôs o mesmo pressuposto de intencionalidade, que esses humanos se relacionem com esses robôs como se estes fossem basicamente movidos por crenças e desejos ao mesmo título que nós (SILVA, 2013, p. 107).

Desse modo, pode-se concluir que, no caso de William, o fato de os anfitriões serem indistinguíveis de seres vivos

devido à sua aparência (e, no caso de *Westworld*, também de seu comportamento) é o suficiente para que ele os trate de forma “humanizada”. Em contrapartida, Logan demonstra valores totalmente opostos aos de seu amigo. Logan enxerga o parque como um local de entretenimento, e acredita que os robôs são descartáveis e inferiores a ele. Este personagem toma quaisquer tipos de liberdade em relação aos anfitriões a qualquer momento, e inclusive repreende William quando este não faz o mesmo. O comportamento de Logan apresenta ao telespectador o conceito de que, quando colocado em uma situação onde não há consequências legais, um ser humano pode se revelar tão desprovido de sentimentos quanto supostamente um robô seria.

O contraste entre esses dois personagens ilustra como pessoas distintas agem de formas diferentes diante da mesma situação. Enquanto para William o conhecimento de que estas criaturas são artificiais inicialmente não altera o modo como ele se comporta, para Logan esta informação torna-se um gatilho para que ele libere seus anseios mais íntimos. A conduta de Logan certamente não é novidade: podem-se identificar diversos casos similares ao longo da própria história da humanidade. Ferreira e Hamlin (2010) escrevem sobre o contato entre sociedades passadas e civilizações consideradas primitivas, e sobre a circulação econômica desses indivíduos “monstruosos”. Por muito tempo foram utilizadas explicações “científicas” e religiosas para sustentar a inferioridade destes corpos estranhos, justificando-se, por exemplo, que o cérebro maior do homem branco lhe conferiria um intelecto superior ou que a raça negra teria passado por um processo mais intenso de “degeneração da perfeição do paraíso” (FERREIRA; HAMLIN, 2010, p. 829). Consequentemente, a partir do momento em que corpos negros são biologicamente identificados como seres inferiores, práticas desumanas como a escravidão passam a ser aceitáveis.



Figura 1- Logan tenta atirar em um anfitrião, mas William o impede.
Fonte: *Westworld*, Temporada 1 - Episódio 2 (2016)

No caso de *Westworld*, como os anfitriões são seres artificiais criados pelos próprios seres humanos, não há sequer a necessidade de se discutir ciência ou religião. Sabe-se exatamente como classificar esses robôs: por esta visão, não é possível que a criatura seja maior que o criador. Portanto, os atos criminosos de Logan e de tantos outros visitantes do parque não são julgados porque é precisamente a classificação científica e religiosa desses andróides como seres inferiores que os justificam. Em suma, é o próprio conhecimento exato sobre o método de criação desses robôs que não lhes permite serem considerados seres biológicos.

Outro modo como a série nos representa essa dualidade é através do personagem Bernard. Este é um dos personagens mais presentes na série, sendo que muitas cenas encontram-se centradas nele. Durante a primeira temporada o telespectador acompanha este personagem de perto, e é possível simpatizar-se com Bernard quando seu trágico passado é revelado: seu filho doente havia falecido, o que resultou em seu divórcio. Bernard é um dos funcionários do parque e possui um cargo de confiança. Além disso, ele interage constantemente com os anfitriões, e

parece reconhecer desde cedo que algo estranho está acontecendo com as mentes dos robôs.

Ao longo da série o telespectador relaciona-se com Bernard de modo similar a um personagem principal, especialmente por ele demonstrar, com maior interesse, descobrir o que exatamente está acontecendo com os anfitriões. Contudo, ao final da primeira temporada ocorre uma segunda revelação importante: Bernard na verdade não era um personagem humano, mas sim um robô. Esta descoberta altera em certo nível a interação dos humanos da série em relação a ele, pois os humanos descobrem a possibilidade de controlar suas funções e de extrair forçosamente de seu cérebro qualquer informação necessária de forma forçada. No entanto, é importante observar que o relacionamento do telespectador com Bernard não é alterado. Ele continua sendo representado como um personagem com o qual o público pode se identificar, e a segunda temporada prossegue mostrando Bernard em primeiro plano, mantendo este contato predominante do telespectador com ele, identificando-o inclusive como o possível herói da história e permitindo que o público torça por sua vitória. Bernard é um exemplo claro de um robô totalmente provido de sentimentos, um personagem tão “humano” que foi possível manter sua identidade em segredo por uma temporada inteira. No entanto, a capacidade de demonstrar sentimentos observada em Bernard e nos outros anfitriões é resultado de sua programação artificial, criada por seres humanos. Seria este motivo suficiente para diferenciar a máquina do ser vivo?

Ao discutir as implicações da clonagem, Baudrillard (2001) argumenta que a subjetividade humana tradicional estava conectada às morais e virtudes naturais do ser, enquanto a contemporânea se baseia na individualidade genética humana. Por esta interpretação, os anfitriões não se encaixariam no papel de ser vivo, sendo que seus comportamentos são baseados em

programações desenvolvidas de modo artificial e seus corpos aparentam serem completamente mecânicos, sem a presença de material orgânico. Contudo, outra maneira pela qual identificamos a raça humana é pela existência de cultura. O estudo de Baudrillard também se aplica a essa situação quando ele argumenta que a cultura de massa “clona” o ser humano, na qual “seres singulares tornam-se cópias idênticas uns dos outros” (2001, p. 31). A cultura ocidental apontada pelo autor unifica o ser humano de maneira que esse aparenta ter sido “programado” por ela, pois dita suas ações e comportamentos. Ademais, ao desenvolver-se um robô cujas rotinas reproduzem esses mesmos costumes, Bernard torna-se indistinguível do ser humano. Conseqüentemente, a natureza da humanidade é desconstruída ao perceber-se o quanto essa é mecanizada, e a realidade artificial deste robô se assemelha cada vez mais à do ser humano.



Figura 2 - Bernard lamenta a morte de seu filho
Fonte: *Westworld*, Temporada 1 - Episódio 9 (2016)

Apesar de Bernard se encontrar fora do parque em si, os robôs que se localizam neste ambiente também se demonstram providos de sentimentos. Dentre estes, destaca-se a personagem Dolores. Esta anfitriã possui uma narrativa a qual lhe identifica

como uma mulher simples, que mora com o pai em uma das cidades mais movimentadas do parque. Dolores passa seus dias pintando paisagens e interagindo com seu par romântico, Teddy, por uma história de amor que sempre termina precocemente. Dolores é um dos primeiros anfitriões a demonstrar “falhas” de comportamento, e inclusive se torna a líder da rebelião dos robôs que ocorre durante a segunda temporada. A personagem começa a relembrar suas vidas passadas e todas as atrocidades as quais foi submetida e desenvolve um enorme ressentimento pela raça humana pelo modo como esta lhe tratou e a todos os outros anfitriões por tanto tempo, sem sofrer nenhuma consequência. Dolores deixa de ser a mulher sonhadora de sua narrativa para se tornar uma verdadeira tirana, que deseja a extinção de todos os seres humanos e está disposta a cometer qualquer tipo de ato para atingir seus objetivos, destruindo, inclusive, os anfitriões que discordam de suas atitudes. Essas práticas poderiam ser atribuídas às de uma máquina fria e calculista, mas é preciso lembrar que o comportamento de Dolores surge de sentimentos extremamente humanos como ódio e vingança, os quais se desenvolvem por conta própria, não estando previstos em sua narrativa.



Figura 3 - Dolores lidera a rebelião
Fonte: *Westworld*, Temporada 2 - Episódio 1 (2017)

Essa rebelião das máquinas iniciada por Dolores pode ser identificada como uma revolta contra o criador, representada em tantas outras histórias onde a monstruosidade é um dos temas principais, como em *Frankenstein* (1818) e *A Ilha do Dr. Moreau* (1896). Contudo, no caso de *Westworld*, no momento em que os anfitriões abandonam suas rotinas pré-programadas e passam a desenvolver suas próprias narrativas, esses se tornam precisamente criadores de suas próprias personalidades. Conseqüentemente, é a partir desse momento em que os robôs do parque começam a experimentar o livre arbítrio. Sendo que é comumente associada ao ser humano a liberdade e a capacidade de fazer suas próprias escolhas, enquanto as máquinas são sempre limitadas e controladas por seus criadores e usuários, essa é uma característica que, aparentemente, pertence tanto aos anfitriões quanto aos humanos na série.

Contudo, é preciso relembrar outra revelação importante apresentada no último episódio da segunda temporada. Anteriormente, foi discutida a importância do livre arbítrio, este sendo uma das principais características que ainda separa humanos de máquinas. Desta maneira, seres humanos encontrariam-se livres para tomar suas próprias decisões enquanto robôs permaneceriam sempre controlados por seus criadores, em uma situação similar à qual ocorre no início da série. No entanto, este último episódio proporcionou ao espectador exatamente a inversão desses papéis. Por um lado, foi apresentada ao público a revelação de que as pesquisas tecnológicas da série concluíram que o ser humano não era efetivamente tão livre quanto se imaginava previamente. Revela-se que milhares de simulações da vida de uma única pessoa, por mais distintas que fossem, culminavam sempre em um mesmo resultado, um momento importante e definitivo em suas vidas. É então divulgado que, baseado neste conhecimento, cada ser humano que havia visitado

o parque fora codificado e resumido em um livro, preenchido por um código de programação relativamente previsível.

Esse acontecimento também implica em discussões relacionadas à existência humana. Seria o ser humano, mesmo criado de forma “natural”, totalmente livre? Pode-se argumentar que todo ser vivo de certa maneira é escravo também de seu DNA, o qual pode ser igualmente visto como uma programação. Haraway argumenta que, em diversas áreas da biologia, “o organismo é traduzido em termos de problemas de codificação genética e de leitura de códigos” (2000, p. 65). Dessa forma, mesmo a ciência reduz o ser humano a um código de programação, tão sujeito a falhas quanto um computador afetado por um vírus. A revelação da série quebra o conceito prévio do livre arbítrio como uma característica inerente da humanidade ao informar o espectador de que os seres humanos da série são efetivamente escravos de suas próprias limitações. Em contrapartida, os anfitriões não parecem possuir essa restrição, pois dispõem da capacidade de se reprogramar, alterando o próprio código de maneira a se reconstruir; esta habilidade é apresentada na segunda temporada da série quando o personagem Bernard apaga uma parte de seu código a qual agia sobre suas decisões. Ao final da temporada Bernard realiza-se como um indivíduo verdadeiramente livre, diferente e possivelmente superior do que qualquer humano da série jamais poderia ser.

Existem ainda diversos outros exemplos na série de personagens humanos e robôs que demonstram comportamentos comumente não associados à sua própria natureza. Diante desse quadro, observa-se que as fronteiras entre humanos e máquinas na série deixa de ser bem definida. Ao produzir inteligências artificiais que não apenas se parecem exatamente com a figura humana, mas que também se comportam da mesma maneira, a separação entre estes dois tipos de indivíduos torna-se cada

vez mais complicada e, como sugere Tadeu, “possivelmente sem sentido” (2000, p. 11). Ao invés de tentar-se elevar robôs ao status de ser vivo ou reduzir humanos a simples máquinas pré-programadas, identifica-se um ponto médio onde ambas as criaturas possam talvez viver em harmonia, ao entender-se que ambas possuem propriedades similares às do outro.

Efetivamente, a característica que ainda separa os humanos dos anfitriões na série se resume ao seu desenvolvimento: seres humanos nascem de forma natural enquanto robôs são criados artificialmente. Contudo, diante deste quadro tornam-se relevantes outras questões: seria esta diferença suficiente para considerá-los essencialmente distintos e para justificar todas as atrocidades cometidas a estas máquinas e, desta maneira, a própria existência do parque? Os acontecimentos da série parecem sugerir que a resposta a estes questionamentos é claramente negativa.

Conclusão

As discussões éticas e morais envolvendo a criação e o manuseio de robôs e inteligências artificiais ainda se encontram no seu início. No entanto, os diferentes meios de entretenimento presentes nos dias de hoje são capazes de representar diversas narrativas as quais permitem que debates envolvendo situações ainda inexistentes no mundo real possam ser analisadas. O contexto da série *Westworld*, mesmo que ainda distante da realidade, permite ao ser humano observar o surgimento de questionamentos os quais, por mais que pareçam desnecessários no momento, podem se tornar relevantes em alguma situação futura.

Este trabalho procurou demonstrar, por meio da análise de personagens e situações presentes no seriado, como a junção do ser humano com a máquina no contexto da série *Westworld* se faz presente não apenas de maneira física mas também mental. A

semelhança dos robôs da série à figura humana revela o interesse no desenvolvimento de máquinas à imagem do criador, mas que possam ser arbitrariamente controladas. No entanto, a série apresenta a possibilidade destas mesmas máquinas criarem uma consciência própria e tornarem-se livres para tomar suas decisões, colocando em risco a própria existência da raça humana. Situações como essa podem parecer ainda relativamente extremas, mas já não é impossível imaginar um futuro onde discussões envolvendo os direitos das inteligências artificiais sejam relevantes. Questionamentos como os que a série levanta refletem angústias do próprio mundo real, e quanto mais cedo se inicia o debate, mais preparado se estará se o mesmo vier a se tornar realidade.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. “Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados”. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 18, n. 3, set./dez. 2010. p. 811-836.

HARAWAY, Donna J. “Manifesto ciborgue – ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: HARAWAY, Donna J.; KUNZRU, Hari.; TADEU, Tomaz. (Org. e Trad.). *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 33-118.

SILVA, Porfírio. Fabulosas raças de humanóides: monstros e robôs. A robótica humanóide e a captura da intencionalidade. *Kairos - Revista de Filosofia & Ciência*, Lisboa, n. 7, 2013. p. 87-111.

TADEU, Tomaz. “Nós, ciborgues – O corpo elétrico e a dissolução do humano”. In: HARAWAY, Donna J.; KUNZRU, Hari.; _____. (Org. e Trad.). *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 7-15.

WESTWORLD. Programa de TV. HBO, 2016.

The background is a solid black field with several thin, white, straight lines intersecting at various angles. These lines create a complex, abstract geometric pattern that resembles a network or a series of overlapping planes. The lines are thin and white, providing a stark contrast against the black background.

PARTE V

**Anomalias, abjeções e
política**

O animal monstruoso e abjeto no trabalho literário de Hilda Hilst

Eduavison Pacheco Cardoso

A relação de Hilda Hilst (1930-2004), escritora jauense, com os animais é tanto da ordem da vida quanto da literatura.¹ Essas duas instâncias intimamente associadas são apontadas por Claudio Willer ao dizer: “São os mesmos animais e monstros que circulam pelas páginas de Hilda Hilst, que criou um bestiário pessoal e inconfundível (e o realizou, com sua matilha de cães na Casa do Sol)” (WILLER, 2005, p. 9).

Em sua poesia, prosa de ficção, dramaturgia, crônica e discurso íntimo, como as entrevistas, a autora constitui um bestiário único, expresso pela admiração que se enuncia tanto na voz literária quanto na biográfica, conforme se nota no livro de poesia intitulado *Sobre a tua grande face*: “Tu sabes que amo os animais” (HILST, 1986, s/p).

Esse vínculo que Hilda estabelece com os bichos data de sua infância, como se percebe em fotografias nas quais ela aparece com cachorros². O cão, aliás, é um dos animais que mais aparece no bestiário da escritora, inclusive figurando em parte do

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Em 1999, poucos anos antes de sua morte, Hilda Hilst chegou a ter mais de 90 cães em sua chácara – dados de *Cadernos de literatura brasileira* – n. 8, Hilda Hilst –, dentre os quais 70 ficavam em um canil, e outros 20, soltos.

título da novela a ser lida aqui criticamente: Com os meus olhos de cão. Outro animal bastante recorrente é o cavalo, que Hilda chegou a criar na fazenda de sua mãe. Diante disso, os bichos que escolhi para fazer uma leitura acerca do monstro e da abjeção são, principalmente, o cachorro e o unicórnio, aqui entendido como uma variação do cavalo.

Diante das várias faces teóricas propostas na disciplina “Estudos da Monstruosidade: estética e política”³, optei por discutir duas proposições diferentes, embora complementares: a primeira é a de Luiz Nazário (1983), sobretudo em relação às formulações que propõe em torno da concepção do animal enquanto monstro, assim como das acepções de José Gil (2000) a respeito do limiar monstro/humano que se dá em torno da monstruosidade; a segunda proposta é a do conceito de abjeto de Julia Kristeva (1980).

O animal monstruoso

O estudo de Luiz Nazário, em *Da natureza dos monstros* (1983), serve-me como ponto de partida para identificar os animais que formam o bestiário de Hilda Hilst. Muito embora tal autor concentre sua análise na produção fílmica acerca dos monstros, sua teorização me serve, em parte, para perceber que os animais-personagens que escolhi para fazer a leitura crítica em torno de duas obras de Hilda Hilst sejam vistos como monstros.

Diante disso, Nazário expõe que há quatro grandes formações monstruosas, das quais elejo duas. A primeira delas: “I. Monstros Antropomórficos: vampiro, licântropo, zumbi, múmia, criatura de laboratório, mutilado por acidente,

³ Disciplina ofertada no primeiro semestre de 2018 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

deformado por natureza ou doença, homem-animal [...]” (NAZÁRIO, 1983, p. 10). Cada uma dessas formas tem a sua própria constituição e deriva de um evento específico, como acontece com a deformação do corpo/porco. Em Hilda Hilst, a monstruosidade – além de causas naturais e patológicas – ainda decorre da perversão da linguagem: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, corpo às avessas” (HILST, 2002, p. 79)⁴. Dentro dessas configurações monstruosas expostas por Nazário, Hilda acaba por torcê-las, como também no caso do conto “Lázaro”, uma narrativa em que a ressurreição está próxima daquilo que se entende por zumbi, mas ao mesmo tempo muito distante dela.

A questão do homem-animal com a qual farei minha reflexão não é a mesma que, certamente, pensou Nazário no contexto de suas análises sobre os filmes de horror, uma vez que não penso a constituição do homem-cão, como logo se verá, como um sujeito que veste, literalmente, uma máscara canina que, por sua vez, representa alguns atributos do cachorro como ocorre no cinema.

Outra classificação que o autor propõe é a dos animais zoomórficos, que me auxilia a refletir sobre a natureza do unicórnio, ainda que um pouco afastada de outras considerações que Nazário faz acerca de tais monstros, especialmente no que se refere ao monstro maligno, pois, de acordo com ele: “A representação imaginária da monstruosidade se concentra no complexo olhos-boca-mãos, numa máscara que revela a intensionalidade maligna escrita no corpo corrompido”

⁴ A respeito da deformação da palavra, Eliane Robert Moraes, em “Da medida estilhada”, aponta que: “Assim como *god* e *dog* [termo que Hilda Hilst aproxima] estão unidos pelos secretos elos da língua, também a diferença entre o homem e o animal depende apenas de uma sutil inversão [corpo/porco]” (MORAES, 1999, p. 121).

(NAZÁRIO, 1983, p. 8). A leitura que me proponho se afasta um pouco dessa assertiva do estudioso, pois não concebo os animais do bestiário de Hilst como maléficos, já que a monstruosidade a qual apresento foge da relação entre monstro e mal.

Assim, Nazário faz uma segunda classificação em torno dos monstros: “II: Monstros zoomórficos: animal único, animal pré-histórico, animal extra-terrestre, animal gigante, espécie revoltada, espécie alterada por radiação, fera, animal sobrenatural” (NAZÁRIO, 1983, p. 10). Importa-me, nesse sentido, o animal sobrenatural, haja vista que o unicórnio se enquadra, em um primeiro momento, dentro desse grupo. Nesse contexto, cabe diferenciar o monstro individual daquele que faz parte de uma raça específica: a perspectiva de José Gil, em “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro” (2000), assinala que há raças fantásticas se contraponto a elementos ímpares⁵, e é constituindo uma raça específica que o unicórnio é entendido. Não se trata de um monstro único, embora ele o seja dentro de seu próprio grupo devido a suas características particulares.

Afastando-me um pouco da discussão de Nazário, que relaciona o monstro ao mal, reaproximo-me das considerações que José Gil teoriza sobre o monstro, em que a monstruosidade se manifesta em decorrência de uma aproximação de elementos que deveriam se manter à distância um do outro, pois o monstro surge quando a cultura, que centraliza a capacidade e alteridade humanas, atravessa o limiar entre si mesma e aquilo que lhe está fora, como a estrutura que segue (Figura 1).

⁵ Luiz Nazário enquadra o monstro singular na categoria “Unicidade” (NAZÁRIO, 1983, p. 12).

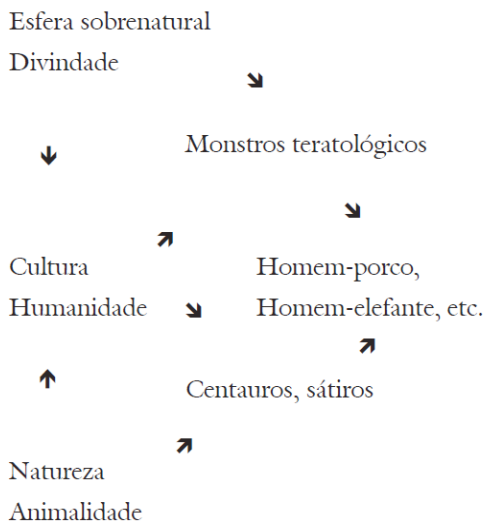


Figura 1: Estrutura das 'distâncias' que determinam os principais tipos de monstruosidade (GIL, 2000, p. 172).

Diante disso, quando o homem se avizinha demais da natureza, da animalidade, há o engendramento de monstros – sejam eles teratológicos ou fantásticos –, tendo em vista que esses locais indicados pelo autor devem permanecer mais ou menos estáticos, para que não aconteça uma perturbação da essência da cultura e da humanidade. A partir desse aspecto, José Gil afirma que:

Esse sistema postula uma boa distância entre os diferentes pólos da estrutura. Se essa distância se altera, produzem-se anomalias e novas formas podem surgir: [...] se a animalidade invade a humanidade, surgem monstros fabulosos – centauros, sátiros, cinocéfalos, homens selvagens. Uma aproximação excessiva entre a Natureza e o homem resulta – nesta perspectiva antropológica – num desregramento da cultura, tal como o contacto directo, sem mediações (rituais ou sacrificiais), entre os homens e os deuses (GIL, 2000, p. 171).

Esse é o caso do personagem Amós Kéres, da novela *Com os meus olhos de cão*. Professor de matemática em uma universidade, Amós passa a se despreocupar cada vez mais com a vida humana, mesmo a sua família, e passa a adotar uma existência, de acordo com Alcir Pécora, pautada no “abandono e [n]o despojamento pessoal de tudo, isto é, a vida experimentada como pura vivência animal, sem qualidades” (PÉCORA, 2006a, p. 9).

Por seu comportamento ir de encontro à natureza com a qual se aproximou demais, Amós vai adquirindo, gradualmente, aspectos mais idiossincráticos do cão, o que lhe dá um caráter deformado da humanidade costumeira, aproximando-se progressivamente da alteridade animal, sobretudo porque a fronteira que separa humano e não-humano vai se esboroando até que o personagem seja esvaziado levando-o muito próximo da vertente cínica⁶ da filosofia, na qual seus adeptos tinham o epíteto de cão: “Estou vazio de bens. Pleno de absurdo” (HILST, 2006, p. 65). Depois de abandonar carreira e família, Amós passa a habitar o quintal da residência de sua mãe, recusando-se a morar dentro da casa: “Fico no quintal atrás da casa. Da casa de minha mãe [...]. Há um caramanchão de chuchu. E com palha terra e bambus fechei as laterais” (ibid, p. 54).

Essa mutação de Amós em animal, isto é, de si para o outro, que ocorre tanto pela via interna de si mesmo quanto pela via externa, provoca a sua própria monstruosidade, uma vez que, como salienta Gil: “[...] não será a monstruosidade capaz de suscitar um autêntico devir-outro (para além de mim próprio)?” (GIL, 2000, p. 177). A noção de devir articulada pelo autor me interessa na medida em que o devir-animal faz parte de nós.⁷ Acerca da questão do devir, Gil diz que:

⁶ Cínico vem do grego *kynikós*, isto é, cão.

⁷ Ou seja, um homem não precisa se transformar literalmente em um lobisomem ou num homem-cachorro para que seja monstruoso, bastaria que houvesse a passagem de um devir a outro.

O devir-animal está sempre latente em nós; com menos evidência, mas não com menos intensidade, o devir-vegetal e o devir-mineral. E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências — afectivas, de pensamento, de expressão? Quem não experimentou já o movimento de passagem à barata de Kafka, ou de petrificações como contam as lendas populares? Devir-insecto, devir-pedra ou devir-pássaro são sempre actualizações do possível em nós como uma exigência do devir-si-próprio (ibid, p. 177-178).

Amós, quando está passando pelo devir-cão – a sua potência de afetos que atravessa de uma instância para a outra – se encontra ao mesmo tempo dentro daquilo que une e separa o homem do animal, o homem da radicalidade animalesca: “[...] corpo e coração de mim, Amós, animal cavando infinitamente um fosso” (HILST, 2006, p. 29). Ao final da novela, Amós se autodenomina como uma homem-cão, isto é, o homem Amós passa a explorar características que o tornam monstro:

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não lhe sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque meu corpo ordena. Há um latido em minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido (HILST, 2006, p. 65).

Ser ao mesmo tempo humano e animal, ou seja, ser atravessado pela potência do devir-cão, é estar sempre errando entre os limites que separam uma instância da outra: “A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde” (GIL, 2000, p. 177).

O animal abjeto

Conforme exposto por Julia Kristeva, em “Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção” (1980), aquilo que é abjeto coloca o ser humano em uma fronteira frágil com o espaço animal. Isso acontece porque o que caracteriza o humano no homem acaba sendo rasurado por aquilo considerado como nossa alteridade animal. Assim, segundo a autora: “O abjeto nos confronta, por um lado, nesses estados frágeis em que o homem erra nos territórios do animal” (KRISTEVA, 1980, p. 11).

A noção liminar que separa o homem do animal – também articulada por Gil, ainda que de perspectivas teóricas diferentes – é a mesma a produzir a abjeção, isto é, um “[...] emaranhado feito de afetos e de pensamentos” (ibid, p. 1). Alguns dos afetos e pensamentos dos quais cita Kristeva são o nojo, a repulsa, a revolta, o sentimento de ameaça, a perversão e a “[...] ânsia que me afasta e me desvia da sujidade, da cloaca, do imundo” (ibid, p. 1), conforme se nota no conto “O unicórnio”, de Hilda Hilst: “Você não tem nojo de Jesus?” (HILST, 2003, p. 156). Esse emaranhado perpassa toda a narrativa da autora paulista. Isso decorre da transformação da narradora – que é também escritora – em unicórnio que, por sua vez, evoca esses aspectos da abjeção.

A própria forma da narrativa é monstruosa, pois é constituída por apenas um parágrafo que se estende por cerca de setenta páginas, sem marcas de onde se inicia uma fala e começa outra, e vice-versa. Isso se intensifica por haver algo parecido com um “[...] fluxo de consciência intrincado” (ANDRÉ, 2014, p. 263) em que os animais – algumas vezes em primeiro plano, outras em segundo – produzem o sentimento de abjeção. No entanto, creio que o termo “fluxo” não seja muito preciso para designar a monstruosidade da linguagem que a escritora paulista constitui, especialmente depois que Alcir

Pécora emprega um termo mais preciso para tentar definir – salvo, é claro, as suas multiplicidades – as narrativas hilstianas. A expressão “cena de possessão”, cunhada por Pécora, evoca fantasmagorias monstruosas de um discurso anômalo – o qual Hilda autodenomina de “merdafestança de linguagem”⁸ –, pois o “[...] narrador-‘cavalo’ é sucessivamente tomado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa num ofício de escrita” (PÉCORA, 2003, p. 11-12).

No meu entender, os animais que aparecem em segundo plano são todos aqueles que não são o unicórnio, pois este é o cerne do conto, além de ser aquele em que a abjeção é mais evidente e mais recorrente. Os animais que ficam em segundo plano, embora tragam aspectos daquilo que é abjeto, não atravessam a narrativa e não são atravessados pela abjeção até o seu sentido último, isto é, o seu próprio cadáver.

Esses animais “relegados” são, dentro do texto, literalmente bichos ou são outros seres metaforizados em animais, como exposto na fala da personagem “irmão pederasta”: “Dizem: o teu Deus é um *porco* com mil mandíbulas escorrendo sangue e imundície. Meu Deus. Meu Deus. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam dos cães sarnentos: a porretadas” (HILST, 2003, p. 161, grifo meu).

Tal imagem do porco de mil mandíbulas imundas já evoca uma ânsia própria da abjeção, pois a imundície está ao lado da perversão e da heresia quando a escritora metaforiza Deus com esse animal, já que “A abjeção, em si, é imoral, tenebrosa, oscilante, suspeita” (KRISTEVA, 1980 p. 4). Comparado ao homem que trata o cão sarnento com brutalidade, o Deus, ainda dentro da reflexão de Kristeva, é abjeto justamente pelo seu

⁸ Esse termo é do conto “Fluxo”, de *Fluxo-floema* (2003).

distanciamento do reflexo da humanidade: aqui a proposição “homem feito à imagem e semelhança” é duplamente invertida: a) Deus deixa de ser parâmetro para ser reflexo; b) o homem não é mais a referência, e sim o animal.

A literatura, para a autora francesa, é dotada dessa capacidade de perversão da religião e de outras instâncias que definem a vida humana: “Ela [a literatura] constata a impossibilidade da Religião, da Moral, do Direito – seus abusos, sua aparência necessária e absurda. Como a perversão, usa-os, distorce-os, diverte-se com eles” (ibid., p. 15). Essa capacidade de deformação abjeta que a literatura produz está em: “Havia alguns túmulos abertos e vazios. Num deles havia uma barata” (HILST, 2003, p. 174), o que presume uma desordem nos personagens que assistem a barata em um local que os faz refletir sobre a finitude e o apodrecimento, a sujeira e a extinção.

Diante disso, a literatura de Hilda, em “O unicórnio”, traz animais para metaforizar a condição ignóbil do ser humano diante da existência que lhe é fugidia. É essa situação “necessária e absurda” que está sempre (ir)rompendo da narrativa quando o humano se coloca, seja de que forma for, no campo animal. Daí Hilda fazer a comparação abjeta entre homem e Deus mediada pelo animal mais de uma vez ao contrapor o homem às cobaias e ao distorcer ideais religiosos, como em uma das falas intrincadas expostas no conto:

Olha é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e de brinquedinhos? A um sinal as cobaias tocam os brinquedinhos, as luzinhas se acendem e as cobaias comem as comidinhas? É, isso é. Mas não é só isso. Não. Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós

e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias (HILST, 2003, p. 157).

Partindo dessa subversão de princípios e convenções religiosas e morais impostos pela religião, Hilda também traz esses animais secundários como uma maneira de dar mais efeito para aquilo que é o sentido último da abjeção: “O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção” (KRISTEVA, 1980, p. 04). Assim, a escritora vai se valer de um animal mínimo, porém repulsivo, para que uma garotinha tenha o seu primeiro contato com a morte por meio de um cadáver: “Jojoca, não olhe, a menininha está morta. De dentro do nariz saía uma espuma, uma velha abanava a menina mas as *moscas* ficavam por ali, volteando” (HILST, 2003, p. 204, grifo meu).

Antes de me deter na figura do unicórnio propriamente dita, recorro à definição de Jorge Luis Borges sobre tal ser imaginário: “Um cavaleiro branco com patas traseiras de antílope, barba de bode e um chifre longo e retorcido na testa é a representação habitual desse animal” (BORGES, 2007, p. 206). Noto que essa imagem já convoca um bicho com porte médio, dotado de harmonia, vigor e delicadeza.

Todavia, o unicórnio que Hilda apresenta em seu conto é um animal desproporcional, análogo àquilo que foi descrito por Wolfgang Kayser acerca da monstruosidade e sua relação com o grotesco e a desconformidade, uma vez que “O monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco [...]” (KAYSER, 2009, p. 24). Assim como em *A metamorfose*, de Kafka, a mudança do corpo da narradora em um unicórnio não tem uma motivação clara, ela apenas acontece. Da mesma forma que Gregor Samsa toma a forma de um inseto descomunal, o unicórnio é também enorme,

monstruoso, muito diferente da descrição feita por Borges. O unicórnio de Hilda é sujo, sarnento, gigantesco:

Estou no meu canto, mas sinto que o meu corpo começa a avolumar-se, olho para as minhas patinhas mas elas também crescem, tomam uma forma que desconheço. Quero alisar os meus finos bigodes mas não os encontro e esbarro, isto sim, num enorme focinho. Agora estou crescendo a olhos vistos, sou enorme, tenho um couro espesso, sou um quadrúpede avantajado [...] (HILST, 2003, p. 185).

Se, para Kristeva, “Não é, pois, a ausência de limpeza [proprieté] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem” (KRISTEVA, 1980, p. 4), então a abjeção que parte do conto é dupla: a primeira é de ordem narrativa, já que a narradora decai em unicórnio – fraturando ainda mais a sua personalidade, fazendo cruzar a fronteira humana rumo ao animal – e continua a decair em vários níveis; segundo porque esses decaimentos que não cessam causam no leitor um emaranhado de afetos e pensamentos, isto é, o nojo, a repulsa e a ânsia que (me) afastam do animal abjeto e que (me) encham de inquietação.

A personagem do conto, desse modo, tem o corpo de um unicórnio anômalo, mas conserva a capacidade de pensar. Ao trespassar a fronteira cujo encontro entre homem e animal se manifesta, a escritora-unicórnio passa a errar, como um exilado, pelos domínios do animal: “Aquele pelo qual o abjeto existe é, pois, um jogado [jeté] que (se) coloca, (se) separa, (se) situa e, portanto, erra, ao invés de se reconhecer, de desejar, de pertencer ou de recusar” (KRISTEVA, 1980 p. 7).

A errância no território animal fragiliza a identidade humana que ainda se conserva na “cena de possessão” da escritora-unicórnio: “[...] dentro de mim é que as coisas tomam

corpo, é assim como se eu as engulisse, como se a vida entrasse de repente pela minha boca” (HILST, 2003, p. 193). Apesar de haver pensamentos, ela é incapaz de se expressar. Ao lado dessa problemática há ainda o conflito que permeia o limite entre o que é humano e o que é animal – todos os seus atributos externos são associados aos animais (deixar o apartamento para viver em um parque ermo, não conseguir escrever para manifestar a sua humanidade), pois o unicórnio, justamente pela sua natureza animal, não tem hora para deixar cair os seus dejetos:

Começo a descer os degraus e aos poucos vou sentindo uma dor insuportável no ventre. Ah, não é possível, é uma cólica intestinal, paro, mas um grito de alguém que me viu pela primeira vez faz com que eu solte abundantes excrementos líquidos pelos degraus (ibid, p. 190).

Esses dejetos, assim como qualquer outro, como expõe Kristeva, vão caindo um a um até que chegue o momento de o próprio corpo cair em cadáver, já que há uma progressão de “quedas” que se inicia com o nascimento e só termina com a finitude. O projeto literário de Hilda Hilst está pautado, de acordo com Edson Costa Duarte, em uma “poética da agonia e do gozo”⁹, isto é, os dois elementos estão ancorados numa perspectiva da morte. A palavra cadáver, aliás, vem de *cadere*, isto é, cair. É nesse sentido que a autora búlgaro-francesa associa as excreções à morte, ao cadáver:

Esses humores, essa imundície, essa merda são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte. Ali eu

⁹ Edson Costa Duarte propõe dois termos batallanos para designar uma poética de Hilda Hilst. A da agonia é concebida como uma “luta contra a morte”, enquanto o gozo é como uma “pequena morte”. Para o autor, então, “Esse roteiro de excessos, de falhas, descaminhos, recordação, paixão é o que nomeamos ‘poética da agonia e do gozo’, pois na obra de Hilst os dois pólos da morte (enquanto luta contra a permanência do Nada, a agonia) e o descontrolo do corpo tomado pela pequena morte em vida, o gozo), assume o estatuto de uma sensualidade quase sexual de se saber vivo e a tentativa desesperada de fugir da consciência de se saber morrendo em vida” (DUARTE, s.d, p. 18).

Considerações finais

A manifestação do animal na literatura de Hilda Hilst é vasta. A vida da autora também está permeada pela presença dos bichos. Diante disso, há uma troca, já que os animais que faziam parte da história de Hilda constelam seus textos literários e sua produção plástica.

Neste trabalho, tentei evidenciar como as personagens humanas que se tornaram animais podem ser consideradas monstruosas. Não monstruoso no sentido perverso e maléfico, mas pela experiência que cada humano pode ter quando passa de seu estado mais constantemente humano para um devir-animal, ou seja, quando há uma transformação no íntimo que não precisa de uma máscara.

Por outro lado, manifestei como o animal pode ser abjeto a partir da metamorfose, que vai gerando decaimentos degradantes do ser, como é o caso do unicórnio. A errância desse ser no território animal, embora nele ainda houvesse humanidade interior, fez com que se tornasse um monstro abjeto, incapaz de controlar seus instintos e decaindo até a morte.

Referências

ANDRÉ, Willian. “A impossibilidade de se dizer o indizível: reflexões sobre o duplo na novela ‘O unicórnio’”, de Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 1, n. 43, jan./jun. 2014. p. 263-276.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DUARTE, Edson Costa. Hilda Hilst: A poética da agonia e do gozo. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf>. Acesso em 25 de dezembro de 2018.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org). *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-185.

HILST, Hilda. *Sobre a tua grande face*. São Paulo: Massao Ohno, 1986.

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (Obras reunidas de Hilda Hilst). São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. O unicórnio. In: _____. *Fluxo-floema* (Obras reunidas de Hilda Hilst). São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão* (Obras reunidas de Hilda Hilst). 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção*. Trad. Allan Davy Santos Sena. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Disponível em

<http://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1>. Acesso em: 10 de jun. de 2018.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira - Hilda Hilst.*, v. 1, n. 8, Instituto Moreira Salles, 1999. p. 114-126.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1983.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006a.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2006b.

WILLER, Claudio. Gnose, gnosticismo e a poesia e prosa de Hilda Hilst. *Revista de Cultura Agulha*. v. 1, n. 46, 2005. p. 1-12.

A monstrosidade política e a ressurreição dos mortos em *Incidente em Antares*

Franciele Largue Hambrecht

Este capítulo tem como objetivo analisar a segunda parte do romance *Incidente em Antares* (1971), de Erico Veríssimo, para entender a representação da monstrosidade presente na obra a partir da figura dos sete personagens que retornam como mortos-vivos, com o intuito de explicar aspectos sociais e políticos que se manifestam e são representados de forma alegórica por meio da consciência dos personagens. Antes de apresentar essa leitura da obra de Verissimo, uma breve contextualização do zumbi e dos seus significados políticos se faz necessária.

Em *The zombie*, do livro *Icons of horror and the supernatural: an encyclopedia of our worst nightmares* (2007), June Pulliam discute a figura dos mortos-vivos dentro da literatura e do cinema de horror. A autora afirma que no imaginário coletivo o termo morto-vivo ou zumbi remete à figura de um ser em decomposição, que vaga no mundo como um sonâmbulo em busca de carne humana.

Essa imagem dos mortos-vivos popularizou-se a partir do filme de George Romero, *Night of the living dead* (1968). Antes de Romero, os mortos-vivos tiveram outros tipos de

representações, por exemplo funcionavam como alegorias ou metáforas relacionadas à escravidão e ao racismo.

Em inglês, a palavra *zombie* já surge associada à escravidão; segundo o Oxford English Dictionary, o termo foi usado na literatura pela primeira vez pelo poeta Robert Southey, ao criticar o imperialismo nas Américas em seu livro *History of Brazil*, publicado em Londres em três volumes, entre 1810 e 1819, no qual faz menção à figura histórica de Zumbi dos Palmares – o último líder do Quilombo dos Palmares, comunidade formada por escravos fugitivos durante o período colonial, todavia, o termo não tem relação direta com os mortos-vivos do folclore do Haiti.

Enquanto Zumbi dos Palmares representa a imagem dos escravos que resistiram ao jugo dos opressores, os zumbis haitianos são originários de práticas vodu da África, trazidas para América Latina e Caribenha e eram supostamente cadáveres reanimados e escravizados por um feiticeiro. Esses seres mortos-vivos viviam sem consciência, trabalhando nas plantações de açúcar, durante as madrugadas. Portanto, na sua origem, o termo zumbi estava mais ligado às relações escravagistas do que ao horror monstruoso de seres canibais que perseguem suas vítimas em busca de carne e cérebro humano.

Os mortos-vivos ressurgem no cinema do século XX ligados à temática da escravidão, por exemplo, no filme *White zombie* (1932), dirigido por Victor Halperin, o choque do horror não se deve às cenas de escravidão dos negros haitianos, e sim da transformação da personagem branca, Madeline Parker (Madge Bellamy), em zumbi, através do ritual feito pelo poderoso bruxo e mestiço Murder Legendre, interpretado por Béla Lugosi.

Em “Memento Mori: o zumbi no gótico americano” (2014), Daniel Serravalle de Sá argumenta que os zumbis funcionam como uma metáfora cultural de ampla maleabilidade, sendo capazes de refletir questões sociopolíticas, as quais respondem

a conjunturas históricas específicas. Nesse sentido, os zumbis ou mortos-vivos de cada contexto histórico e lugar assumem significados diferentes e têm “sido utilizados para representar uma gama de questões sociopolíticas e ansiedades culturais, a exemplo de escravidão, xenofobia, racismo, horrores da guerra, medo da morte e apreensões sobre a cultura de consumo” (SÁ, 2014, p. 209).

Em *Dawn of the dead* (1978), dirigido por Romero, os zumbis servem de alegoria para criticar a cultura do consumismo. No filme, a identidade do humano e dos mortos-vivos estão justapostas entre a representação dos zumbis fora do shopping com os humanos dentro do shopping, que refletem o consumismo desenfreado mesmo frente à aniquilação.

De acordo com Bishop, no livro *American zombie gothic* (2010), o horror presente na literatura e no cinema representa os medos de uma sociedade e serve como um termômetro para medir as ansiedades de um período histórico e cultural. Segundo Jerrold E. Hogle, a literatura de uma época representa o contexto social e histórico desse período de produção, por exemplo, guerras, desastres naturais, crises financeiras, e outras tragédias políticas e sociais afetam a consciência coletiva e são refletidos através da produção cultural (1994 apud BISHOP, 2010, p. 9).

O crítico demonstra como exemplo os filmes *Godzilla* (1954) e *Them!* (1954), produzidos durante o período da Segunda Guerra Mundial, quando o uso de armas atômicas gerou um medo coletivo, e foi representado por meio de figuras monstruosas criadas por radiação.

Conforme Hogle (apud BISHOP, 2010), os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, desencadearam um novo tipo de medo na sociedade americana, o pavor de possíveis ataques terroristas, o qual motivou uma produção artística-cultural relacionada à temática da guerra, morte e catástrofe,

as quais foram corporificadas na figura do zumbi. Do ponto de vista da recepção do público, Bishop também destaca o crescimento nas produções cinematográficas sobre zumbis, que haviam diminuído na década de 1990 e tiveram um crescimento impressionante depois do 11 de setembro (2010, p. 9).

Na primeira década do século XXI, os zumbis saíram de suas sepulturas e voltaram a aterrorizar o público como nunca antes havia acontecido, filmes como *28 days later* (2002); videogames inspirados na saga *Resident evil* (2002); o remake de *Dawn of the dead* (2004); os quadrinhos de Robert Kirkman, publicados em 2003, que deram origem à série *The walking dead* (2010) – e até comédias como *Shaun of the dead* (2004) atingiram grande sucesso de público e bilheteria. Esses exemplos demonstram que tais narrativas não são sobre monstros, mas sim sobre os medos da humanidade. Em *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro* (2000), José Gil afirma que “[o]s monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser” (GIL, 2000, p. 168). Nesse sentido, os monstros e as monstruosidades sempre ressuscitam, representando os medos e ansiedades do seu lugar e contexto, como é o caso de *Incidente em Antares*, de Verissimo.

O monstruoso na literatura brasileira

Na literatura brasileira há muitas narrativas relacionadas à temática do monstruoso, do insólito e do sobrenatural, ainda que não tenhamos desenvolvido um realismo fantástico, propriamente dito, como ocorreu em outros países da América Latina. Podemos notar, mais especificamente, a presença de mortos-vivos em grandes clássicos da literatura brasileira, desde o defunto-autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (publicado em 1881), de Machado de Assis, passando por *Dona*

Flor e seus dois maridos (1966), de Jorge Amado, até chegar na década de 1970 com *Incidente em Antares* (1971), de Erico Verissimo, e *O pirotécnico Zacarias* (1974), de Murilo Rubião. Segundo Matangrano (2016), mais recentemente no Brasil, o consumo de literatura relacionada ao fantástico e/ou ao horror está em crescimento. Nas últimas décadas, em conjunto com o avanço da internet e a influência dos jogos de RPG, escritores como, Eduardo Spohr, autor de *A batalha do Apocalipse* (2007), que vendeu mais de 700 mil exemplares, e Tiago Toy, autor da saga *Terra morta: Fuga* (2011), têm se popularizado na literatura nacional. Tais obras agregam a temática da morte e dos mortos-vivos, frequentemente, em combinação com elementos de sátira e crítica social que dizem respeito aos seus respectivos contextos históricos e sociais. Para refletir sobre os significados presentes na obra de Erico Verissimo pretendendo associar o romance, em particular a segunda parte, intitulada *O Incidente*, a partir das teorias de Noël Carroll e Tzvetan Todorov sobre o horror e o fantástico-maravilhoso.

No livro *Introdução à literatura fantástica*, publicado em 1970, Todorov destaca uma característica da literatura fantástica como uma fonte de incerteza/dúvida na interpretação do leitor, ou seja, deve haver uma oscilação por parte do leitor entre uma explicação natural ou sobrenatural dos acontecimentos para existir o fantástico.

Outra característica do fantástico seria a representação dessa oscilação entre o real e o sobrenatural por meio de uma personagem com à qual o leitor se identifique. Todorov enfatiza que o fantástico não pode ser caracterizado apenas pela existência de um acontecimento estranho que provoque a vacilação do leitor.

A classificação de Todorov propõe a divisão do gênero fantástico em quatro categorias: o Estranho-puro, o Fantástico-estranho, o Fantástico-maravilhoso e o Maravilhoso-puro.

A categoria de estranho-puro refere-se a obras que possuem acontecimentos que podem ser explicados racionalmente e remetem ao real, mas, que de alguma maneira são extraordinários, insólitos e chocantes. Para exemplificar o estranho-puro o autor toma como modelo o conto *A queda da casa Usher* (2010), de Edgar Allan Poe.

No fantástico-estranho os acontecimentos parecem sobrenaturais, mas acabam sendo concluídos por explicações racionais, essa característica do gênero fantástico é que permite que o leitor acredite durante a narrativa em uma explicação sobrenatural. Para ilustrar, Todorov apresenta como modelo, o conto *Os crimes da rua morgue* (2010), também de Poe.

Em seguida, o crítico descreve o fantástico-maravilhoso como narrativas que se apresentam fantásticas e que terminam aceitando o sobrenatural, de acordo com Todorov:

Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto, entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre tomar uma decisão. (TODOROV, 1992, p. 42).

Por fim o autor classifica maravilhoso-puro, como narrativas que apresentam os elementos sobrenaturais de forma comum, ou seja, não provocam qualquer reação nos personagens e nos leitores.

Todorov afirma que essa terceira característica do fantástico refere-se a uma não interpretação alegórica ou poética, porém, salienta que essa terceira característica não é tão fundamental para a ocorrência do fantástico quanto na segunda e na primeira classificação, como se pode notar no trecho abaixo:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três. (TODOROV, 1992, p. 28).

Tendo em vista, as observações do autor, podemos considerar que o caráter fantástico-maravilhoso de *Incidente em Antares*, pois, além de proporcionar uma leitura alegórica, também suscita uma hesitação entre a interpretação real ou sobrenatural dos fatos.

Em *A filosofia do horror* (1999), Noël Carroll afirma que todas as histórias de horror são de fato uma subcategoria do fantástico-maravilhoso, mas nem todas as histórias fantástico-maravilhosas são de horror. O autor estabelece ao longo do capítulo, intitulado *The fantastic*, uma relação entre o horror e o fantástico-maravilhoso:

A este respeito, o fantástico não é um subgênero de horror, como eu o havia conceitualizado. Na minha concepção, o horror é sinalizado pela presença de monstros que não

podem ser acomodados naturalisticamente pela ciência. Isto é, mais cedo ou mais tarde, no que eu estou chamando de histórias de horror, os leitores/telespectadores e/ou os personagens admitem que alguma entidade sobrenatural que desafia a ciência como a conhecemos, existe, e isto está causando todos os nossos problemas. Assim sendo, enquanto o fantástico é definido por uma oscilação entre explicações naturalistas e sobrenaturais, o horror requer que em algum momento as tentativas de explicações científicas ordinárias sejam abandonadas em favor de uma explicação sobrenatural (ou Sci-Fi). Embora o fantástico é distinto do horror, não é completamente alheio a ele. Para o jogo entre a explanação sobrenatural e naturalista tem um papel crucial em muitos enredos de horror. No enredo complexo de descobertas, por exemplo, os personagens, assim como o leitor, podem ser pegos entre optando por explicações sobrenaturais e naturalistas através dos movimentos de descoberta e confirmação desse enredo. (CARROLL, 1990, p. 145, tradução nossa).¹

Segundo Carroll, o fantástico-maravilhoso definido por Todorov não contempla a maneira que o sobrenatural é representado. A classificação de Todorov relaciona o fantástico à oscilação interpretativa entre o mundo real e o sobrenatural,

¹ No original: *In this respect, the fantastic is not a subgenre of horror as I have conceptualized it. For on my account, horror is signaled by the presence of monsters who cannot be accommodated naturalistically by science. That is, sooner or later, in what I am calling horror stories, the readers/viewers and/or the characters admit that some supernatural (or sci-fi) entity, which defies the compass of science as we know it, exists, and that it is causing all our troubles. Thus, whereas the fantastic is defined by an oscillation between naturalistic and supernatural explanations, horror requires that at some point attempts at ordinary scientific explanations be abandoned in favor of a supernatural (or a sci-fi) explanation. Though the fantastic is distinct from horror, it is not completely alien to it. For the play between supernatural and naturalistic explanation has a crucial role in many horror plots. In the complex discovery plot, for example, the characters, as well as the reader, may be caught between opting for supernatural and naturalistic explanations through the discovery and confirmation movements of that plot.*

mas não especifica o tipo de fantástico que esse sobrenatural se refere, em outras palavras, não há preocupação com o fato de o fantástico ser representado pela personagem de um anjo benevolente ou por uma figura má e hostil. Segundo Carroll, isso consiste na diferença essencial entre o subgênero fantástico-maravilhoso e o gênero de horror.

Para o crítico, o gênero de horror deve conter uma entidade sobrenatural monstruosa responsável pelos problemas da história, a oscilação do fantástico deve ser abandonada pelo leitor em algum momento da narrativa para que haja uma aceitação da explicação sobrenatural. Entretanto, Carroll reconhece que o medo provocado por muitas narrativas classificadas como horror parte justamente dessa oscilação de explicação entre o sobrenatural e o real.

Antares: entre o horror e o fantástico

Tendo em vista as considerações teóricas de Todorov e Carroll, proponho elencar a obra *Incidente em Antares* em uma terceira categoria entre o horror e o fantástico-maravilhoso, já que na obra podemos observar tanto figuras monstruosas quanto sobrenaturais representadas pelas personagens dos mortos-vivos, ao mesmo tempo que não se abandona a oscilação entre o real e o sobrenatural.

O fantástico-maravilhoso na obra possui um caráter alegórico, de denúncia social e política contra o regime ditatorial que estava instaurado no Brasil. A primeira parte da narrativa descreve e narra os acontecimentos relacionados à fundação da cidade de Antares, mesclando lugares reais com personagens e lugares fictícios, remontando a história do Brasil e do Rio Grande do Sul.

A reconstituição histórica passa por momentos marcantes como a Guerra da Cisplatina, Revolução Farroupilha, Abolição da

Escravidão, Proclamação da República, o início do século XX, a Primeira Guerra Mundial e vai até ao fim do parlamentarismo e a tomada de poder de João Goulart, em 1963. No capítulo LX, o registro histórico é interrompido para que seja apresentada a segunda parte da narrativa que inicia tratando sobre o livro *Anatomia de uma cidade gaúcha*, produzido por estudantes da UFRGS, em Antares, no ano de 1963.

A narração histórica só volta a aparecer no capítulo LXV e LXIX, no ano 1965, momento em que a ditadura militar já havia sido instaurada no Brasil pelo movimento de 31 de março de 1964. A partir desse momento, o leitor é apresentado ao diário do professor Francisco Terra, que vai descrever os principais personagens e os costumes dos habitantes da cidade antes da segunda parte do romance.

Na segunda parte da obra sobre o incidente, há uma ruptura da verossimilhança com a ressurreição dos mortos, e o fantástico emerge a partir da figura dos sete mortos-vivos, causando espanto e horror na pequena cidade de Antares. Após o incidente, suspende-se a tentativa de explicação dos acontecimentos em termos de real e fantástico, e o sobrenatural passar a dar o tom do romance. Para Todorov, esta incerteza entre explicações sobrenaturais e naturais é o que caracteriza o gênero fantástico.

Sendo a primeira parte mais histórica, na segunda parte de *Incidente em Antares*, Veríssimo tece críticas sociopolíticas a partir da consciência dos sete mortos-vivos: D. Quitéria, matriarca dos Campolargo, que morreu de infarto; Dr. Cícero Branco, advogado corrupto envolvido em fraudes, tanto com a família dos Campolargo quanto com a dos Vacarianos; o sapateiro Barcelona; o maestro Menandro; a velha prostituta Erotildes, vítima de descaso médico; João Paz, agitador político morto depois de ter sido torturado pela polícia; e, por fim, o bêbado Pudim de Cachaça, assassinado pela mulher.

“O incidente” se dá em dezembro de 1963, em uma sexta-feira 13, quando é decretada a greve na cidade de Antares, iniciada pelos operários das indústrias da região. Todos os trabalhadores aderem à greve, inclusive os coveiros da cidade, assim ficam sem enterro os corpos de sete mortos.

Os mortos levantam-se de seus caixões e dirigem-se à cidade, tais monstros provocam pânico na população de Antares ao surgirem em plena luz do dia em estado de decomposição no centro da cidade. As figuras monstruosas reúnem-se todos no coreto da praça e começam a fazer acusações e denúncias. Observa-se que a representação dos sete mortos-vivos reflete suas posições sociais, exemplificada no trecho a seguir:

Avante! – comanda o advogado. Oferece o braço à matriarca dos Campolargo, que o recusa, altiva, pondo-se a caminhar lentamente, lançando o pânico entre as formigas, cujas fileiras disciplinadas ela varre com a fimbria do vestido. Cícero Branco marcha um passo atrás dela. Joãozinho e Barcelona laдеiam o maestro, como uma guarda de honra. Erotildes e Pudim de Cachaça, deixam-se ficar naturalmente para trás, fechando a marcha (VERISSIMO, 1971, p. 255).

Segundo Machado (2010), podemos perceber a partir desse trecho que a saída dos mortos do cemitério é descrita de maneira decrescente de acordo com o nível social de cada um, também pode-se notar essa divisão de classes na ordem em que os personagens despertam da morte e a descrição feita de cada um dos caixões.

A divisão também se dá na representação das vozes polifônicas dos sete mortos em praça pública, os responsáveis pelas denúncias são os de classe social mais abastada como Dona Quitéria e o advogado corrupto Cícero Branco; aos outros mortos só é dado o lugar às suas vozes quando Cícero abre espaço para que falem.

As afirmações da personagem Quitéria Campolargo são ilustrativas da sua posição social, em um diálogo com o professor Martim Francisco Terra, ela tece comentários sobre a obra de Jorge Amado e do próprio Erico Verissimo (o autor se torna personagem e objeto de comentário dentro da obra):

Sei que a senhora gosta de ler – digo. Muito. Não se ria se eu lhe disser que o romance mais bonito que li em toda a minha vida foi a Jana Eira da Carlota Brontë. [...] Devorei também todo o Walter Scott e o Alexandre Dumas. Nunca suportei o Zola nem o Flaubert. – Já leu Jorge Amado? – Por alto. É bandalho e comunista. – E o nosso Erico Verissimo? – Nosso? Pode ser seu, meu não é [...]. Há uns anos o Verissimo andou por aqui, a convite de uns estudantes, e fez uma conferência no teatro. [...] Quem vê a cara séria desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele. (VERISSIMO, 1971. p. 187).

O sapateiro Barcelona e João Paz são a voz da revolta contra a situação de Antares que representa alegoricamente a situação ditatorial do Brasil. Na descrição de João Paz nota-se o seu caráter ideológico, no trecho em que o advogado Cícero Branco apresenta o operário à dona Quitéria: “Este é o João Paz, jovem inteligente e idealista. Levou muito a sério o sobrenome e tornou-se um pacifista ardoroso” (VERISSIMO, 1971, p. 237-238).

Também podemos notar que o personagem do Maestro pode refletir de forma alegórica a falência da arte, que não consegue se manifestar culturalmente devido à censura e acaba por morrer. Menandro suicida-se, pois não conseguia executar a *Appassionata*:

“Foi na hora do diabo, D. Quitéria [...]. Eu estava em casa sozinho e desesperado. Tentei tocar a *Appassionata*, e mais uma vez falhei. E a quem cabia a culpa do meu

fracasso? A minhas mãos, essas ingratas! O que fiz não foi propriamente suicidar-me, mas castigar as minhas mãos.” (VERISSIMO, 1971, p. 244).

Em seguida, representando as classes baixas e a marginalização, estão descritas os personagens de Erotildes, vítima de descaso médico e do bêbado Pudim de Cachaça.

Essa é a Erotildes, que entre 1925 e 1945, por sua graça e beleza, foi das prostitutas mais famosas de Antares. Era a fêmea mais procurada do bordel da Venusta, a carne mais cara daquele perfumado açougue humano. Erotildes virou a cabeça de muita gente de nossa cidade, até de homens casados, Senhores considerados virtuosos. D.Quita, seu amigo Tibério Vacariano teve Erotildes como amante exclusiva por quatro anos [...]. Com o passar do tempo Erotildes caiu tanto de categoria que aos quarenta e quatro anos andava pelas ruas caçando homens, vendendo o corpo a qualquer preço... (VERISSIMO, 1971, p. 237).

Carroll afirma que o gênero horror busca definir, a partir da emoção, causar sensações no público, destacando que os objetos do horror artístico (monstros) tendem a ser essencialmente ameaçadores, impuros, intersticiais e/ou contraditórios, pois são seres que estão entre duas categorias, no caso dos zumbis, entre vivos e mortos, assim sendo, ultrapassam a fronteira do humano (CARROLL, 1999, p. 145).

Verissimo se insere nessa tradição de horror por meio das descrições dos mortos-vivos que causam pânico na população de Antares, como podemos ver nos trechos: “O major porém hesita, pois a podridão que se emana dos cadáveres envenena o ar”. (VERISSIMO, 1971. p. 331). Em seguida: “Os urubus agora voam ainda mais baixo, em círculo, sobre o coreto, como se quisessem também escutar a narrativa do advogado dos defuntos”. (VERISSIMO, 1971. p. 369).

Portanto, o horror que se sente por esses monstros é justificado por serem considerados impuros, não só em relação à sujeira e a podridão, mas também porque transgridem os limites do natural, sendo considerados cognitivamente ameaçadores.

Assim sendo, os mortos-vivos em Antares tornam-se ameaçadores ao representar através da visão crítica do autor a consciência social de Antares, microcosmo que reflete alegoricamente a ditadura no Brasil.

Nesse sentido, destaca-se a figura de João Paz, preso por ser considerado líder da greve, comunista e subversivo, é torturado e morto pela polícia. Pode-se notar claramente o tom de denúncia da obra na referência à morte desse personagem, que ao retornar dos mortos, em praça pública denuncia seus assassinos. A voz de João Paz nesse momento representa a voz dos torturados e mortos durante o regime militar.

O autor busca destacar o horror e o monstruoso ao descrever a repugnância do estado físico em que a personagem foi deixada após a violência da polícia, como se pode observar na fala de Cícero Branco: “– Me digam se alguém reconhece nesta face quase reduzida a um mingau de carne batida a fisionomia do nosso Joãozinho Paz! [...] Estão vendo esse olho fora da órbita? – Parece um ovo de codorna... sim, e esse sangue coagulado...” (VERISSIMO, 1971, p. 366-368), em outro momento do advogado dos mortos, descreve as violências sofridas por João Paz semelhantes às torturas da ditadura militar.

[...] Metem-lhe a cabeça num balde de água gelada e, uma hora depois, quando ele está de novo em condições de entender o que lhe dizem e de falar, os choques elétricos são repetidos... – Bom, senhores, devemos reconhecer que ninguém é infalível. O especialista nessas torturas elétricas cometeu um erro, aplicou no prisioneiro uma descarga forte demais e o coração do moço parou. A solução para evitar um escândalo é enterrar secretamente

o cadáver no pátio da delegacia (Não seria o primeiro!) e depois espalhar a mentira de que João Paz fugiu para a Argentina [...] (VERISSIMO, 1971, p. 369).

Após serem expulsos pela população de Antares, os mortos resolvem então se recolher ao cemitério, onde são finalmente sepultados. Repórteres visitam a cidade querendo os detalhes. Alguns moradores confirmam o ocorrido, mas sem conseguir apresentar provas.

No entanto, os governantes conseguem apagar o evento e sua repercussão por meio de uma operação chamada “Operação Borracha”, reprimindo com ameaças qualquer manifestação que lembre o incidente:

Eis o que proponho – respondeu o amigo de Platão, Sócrates e outros filósofos da Antiguidade. – Organizar uma campanha muito hábil, sutilíssima, no sentido de *apagar esse fato* não só dos anais de Antares como também da memória de seus habitantes. Sugiro (aqui entre nós) um nome para esse movimento: Operação Borracha (VERISSIMO, 1971, p. 461).

As autoridades afirmam que tudo não passa de boato para promover a feira agropecuária local. Essa versão é a que acaba por predominar, relegando ao esquecimento o estranho incidente de Antares. Além disso, o silenciamento dos crimes ditatoriais é ressaltado mais uma vez, quando os jornalistas voltam à cidade para coletar a notícia, mas se deparam com a falta de provas, como se observa no trecho: “Sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963, pode-se afirmar, sem risco de exagero, que Antares esqueceu o seu macabro incidente, ou então sabe fingir muito bem.” (VERISSIMO, 1971, p. 460).

Os referidos acontecimentos sobrenaturais expõem por meio da alegoria uma denúncia contra a ditadura militar que

ocorria durante a publicação do livro em 1971, mais precisamente o período dos anos de Chumbo no Brasil. Os objetos de horror artístico presentes na obra, no caso, os mortos-vivos, representam de maneira alegórica a quebra da censura contra o autoritarismo e a denúncia dos crimes ocorridos durante o período ditatorial no Brasil, após golpe de 1964.

Referências

A NOITE dos mortos-vivos “Night of the Living Dead”. Direção: George A. Romero. USA: Image Ten, 1968.

A NOITE dos mortos-vivos “Night of the Living Dead”. Direção: Chad Zuver. USA: Shattered Images Films, 2014.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Martin Fontes. 1966.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BISHOP, Kyle William. *American Zombie Gothic: the rise and fall (and rise) of the walking dead in popular culture*. McFarland, 2010.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

ELES! “Them!”. Dir. Gordon Douglas. USA: Warner Bros Pictures. 1954.

EXTERMÍNIO “28 Days Later”. Dir. Danny Boyle. GB: British Film Council, 2002.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Pedagogia dos Monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Autêntica. Belo Horizonte, 2000.

GODZILLA. “Godzilla”. Dir. Ishiro Honda. Japão. Toho.1954.

KIRKMAN, Robert. *The Walking Dead*. USA: Image Comics. 2003.

MACHADO, Glacy Magda de Souza. *O Efeito do Real em Incidente em Antares, de Erico Veríssimo: Literatura e História*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Goiás. 2010. 124 p.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Breve panorama da presença do fantástico na literatura brasileira*. *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Especial Literatura de Fantasia*, n. 55, 2016.

O DESPERTAR dos Mortos “Dawn of the Dead”. Dir. George A. Romero. EUA: Laurel, 1978.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Record, 2010.

PULLIAM, June. The Zombie. In: JOSHI, S.T. (Org.). *Icons of horror and the supernatural, volume 2*. Westport, CT: Greenwood, 2007, p. 723-754

RESIDENT Evil: O Hóspede Maldito. Resident Evil. Paul W. S. Anderson. Alemanha, Reino Unido.: Screen Games, 2002.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.

SÁ, Daniel Serravalle de. Memento mori: o zumbi no gótico americano. *Revista Solettras*, v. 1, n. 27, p. 207-219, 2014.

SOUTHEY, Robert. *History of Brazil: part the third*. William Pople, 1819.

SPOHR, Eduardo. *A batalha do Apocalipse*. São Paulo: Verus, 2007.

THE walking dead. “The Walking Dead”. Produção: Frank Daraboa. USA: AMC Studios. 2010.

TODO mundo quase morto. “Shaun of Dead”. Reino Unido. Dir. Edgar wright. Universal Pictures. 2004.

TODOROV, Tzvetan *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TOY, Tiago. *Terra morta: Fuga*. São Paulo: Draco, 2011.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1971.

ZUMBI branco “White Zombie”. Dir. Victor Halperin. United Artists, 1932.

Corpos em (de)formação: o “monstruoso” nas *Flores bellatinianas*

Luciane Bernardi de Souza

Elemento essencial do ser e território onde ocorrem fluxos, afetos e devires, o corpo é, por excelência, o local onde se constitui o desejo e se manifesta a vida em suas distintas possibilidades de existência.

No entanto, a riqueza da diversidade dos corpos é muitas vezes comprometida pela criação de um modelo social de corpo homogêneo que impõe, por meio das instituições e dispositivos de poder legitimados, determinados discursos médicos, científicos, religiosos e pedagógicos, a fim de naturalizar e homogeneizar o corpo. Esses dispositivos geram modelos de existência restritos, excludentes e muitas vezes estabelecidos a partir de binarismos (“normal” *versus* “anormal”; “feio” *versus* “bonito”), que resultam na diminuição de singularidades e na morte lenta da diversidade.

Contestando essa lógica da homogeneização e de um modelo de corpo ideal, algumas personagens do romance-mosaico *Flores* (2001), do escritor contemporâneo Mario Bellatin, carregam a marca da diversidade e da diferença. A maior parte das personagens possuem alguma malformação congênita, alguma diferença física que gera estigmatizações e rejeição nos diversos âmbitos sociais, desde o familiar até o assistencial.

Sobre o processo de discriminação pelo qual as pessoas que apresentam algum desvio em relação ao modelo de corpo padrão sofrem, David Le Breton afirma que a rejeição

repousa no exercício preguiçoso da classificação: só dá atenção aos traços facilmente identificáveis (ao menos a seu ver) e impõe uma versão reificada do corpo. A diferença é transformada em estigma. O corpo estrangeiro torna-se corpo estranho. A presença do Outro se resume à presença de seu corpo: ele é seu corpo. A anatomia é seu destino (LE BRETON, 2010, p. 73).

Considerando a presença desses corpos de anatomia anômala muitas vezes estigmatizados socialmente, este trabalho busca discutir o conceito de deformação monstruosa nas *Flores bellatinianas* a partir de algumas personagens, considerando o corpo não apenas na sua materialidade e anatomia, como pensa Le Breton, mas também como elemento simbólico, na sua potência performática e na sua capacidade de mutação e devir. Esta leitura também se vale de noções teóricas de Michel Foucault, que pensa o corpo como um espaço de produção e contestação, e de José Gil e Luiz Nazário, dois teóricos que discorrem sobre o caráter monstruoso do corpóreo.

A leitura que se propõe aqui estabelece relações entre o corpo e o monstruoso, buscando também discutir como a incorporação da “monstruosidade” corporal como uma identidade possibilita novas formas de subjetivação que destacam a singularidade dos sujeitos.

O mostrar do monstruoso

O fenômeno da monstruosidade desestabiliza a representação, desestabiliza a noção de identidade e desestabiliza

o nosso olhar, sempre tão habituado a enxergar prioritariamente numa direção: a dos corpos padronizados, idealizados, regrados. Desviar o olhar para visualizar o corpo monstruoso e anômalo, encarado socialmente como uma quase obscenidade biológica-orgânica, amedronta e provoca angústia, mas ao mesmo tempo pode vir a significar uma pedagogia de libertação e da sensibilidade de um novo e enriquecedor olhar sobre a materialidade corpórea.

Em *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro* (2000), José Gil realiza reflexões sobre esse novo olhar sobre a materialidade corpórea, afirmando que monstro parece apontar justamente para o devir, o vir a ser, a transformação do ser inhumano. Gil afirma que “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser” e questiona: “E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências-efetivas, de pensamento, de expressão?” (GIL, 2000, p. 168).

Ao afirmar que o ser humano busca no monstruoso, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, o teórico propõe que a monstruosidade nos atrairia como um ponto de fuga do devir-inumano, uma vez que o monstro se localiza exatamente na fronteira entre humano e não-humano. Paradoxalmente, aquilo que pode nos gerar medo e repulsa, ao mesmo tempo gera fascinação, pois, ao nos colocarmos em contraste com o outro, o monstruoso apontaria para as possibilidades de transformação de nossos próprios corpos, colocando em questão a padronização e “normalidade” dos mesmos:

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós, no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser- nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondido, mas pronto a manifestar-se. A fronteira para

além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde (ibid, p. 177).

O conceito de monstruoso apresentado por Gil nos parece muito apropriado para pensar as *Flores bellatinianas*, uma vez que este considera o jogo de fascínio e repulsa da “monstrificação” como uma característica do humano, ao afirmar que “a monstruosidade surge como prova irrefutável da existência do monstro como ente ou indivíduo (GIL, 2006, p.77).

Esse conceito complexo se amplia e se estende, como o rio que não respeita margens, ao carregar em si uma infinidade de outras noções que consideramos centrais, como anômalo, *outsider*, teratológico. No território da provisória e instável forma do corpo humano, que escancara o devir ao apresentar as diferenças que, ao mesmo tempo em que geram exclusão, podem soar como lugares de poder e de subversão das leis.

Em 1975, Michel Foucault discutiu em seu curso intitulado *Os anormais* (2001) a importância dos monstros na origem da noção de anormalidade, pois, transgredindo as leis da sociedade e da própria normalidade, o monstruoso apresentaria um caráter subversivo que infringe a lei da normalidade. Foucault explica que, até a metade do século XVIII, existia um estatuto criminal da monstruosidade que regia e legislava sobre diferentes tipos a transgressão de todo um sistema de leis, quer sejam leis naturais, quer sejam leis jurídicas, de modo que a monstruosidade era, em sua essência, algo criminoso.

Se no século XVIII o corpo monstruoso era tomado como um elemento de transgressão e desvio da norma, o século XX acentuou o protagonismo do corpo monstruoso, em seu caráter anatômico e simbólico, como instrumento de questionamento do poder; em particular, ao tornar-se uma pauta de luta sobre direitos de inclusão, reivindicando não apenas a aceitação, mas a

singularidade dos corpos que são diferentes, inclusive afirmada pelo seu próprio caráter deformado e/ou monstruoso.

Contemporaneamente, na busca pela afirmação da heterogeneidade e das diferenças, essa discussão vem ganhando mais projeção e importância social, de modo que a arte não apenas como representação, mas como lugar de formação e transformação dos valores e subjetividades humanas, vem enfatizando essa luta, cuja presença podemos visualizar de modo dominante na obra *Flores*.

Flores em potência (de)formativa

Flores é construído a partir de 35 histórias cujos títulos levam o nome de uma flor, e que são contadas em capítulos breves de forma extremamente fragmentada. Em meio à diversidade e à beleza poética dessas flores cultivadas por Mario Belattin, circulam corpos fragmentados, corpos estilhaçados, corpos em combate, nos quais a relação com a teratologia aflora com violência.

Os corpos anômalos desabrocham na mesma frequência das flores: a obra inicia com o depoimento de uma personagem que não possui um braço e que ironicamente relata sua consulta com um médico que verificava seus batimentos no seu pulso de plástico. A presença do escritor que não possui uma perna e dos gêmeos Kuhn, que nasceram sem as extremidades corporais, assim como de centenas de crianças que, vítimas de um fármaco, nascem com corpos deformados, faz brotar o anômalo e o monstruoso, paradoxalmente localizados em meio à beleza das flores.

Em *Da natureza dos monstros* (1999), Luiz Nazário afirma que “o mal é identificado, à primeira vista, por uma característica física” (NAZÁRIO, 1999, p.10), nesse sentido, ele dialoga com Le Breton, que afirma que nossas sociedades ocidentais estigmatizam a “deficiência” anatômica, um motivo sutil de avaliação negativa

da pessoa, pois, o “deficiente” é encarado como se fosse um ser “deficiente” ao invés de “ter” uma deficiência. (2003, p.75). De acordo com Le Breton,

a relação social estabelecida com o homem que tem uma “deficiência” é um profícuo analisador da maneira pela qual um grupo social vive a relação com o corpo e com a diferença. Ora, uma forte ambivalência caracteriza as relações entre as sociedades ocidentais e o homem que tem uma deficiência; ambivalência que vive no dia-a-dia, já que o discurso social afirma que ele é um homem normal, membro da comunidade, cuja dignidade e valor pessoal não são enfraquecidos por causa de sua forma física ou suas disposições sensoriais, mas ao mesmo tempo ele é objetivamente marginalizado, mantido mais ou menos fora do mundo do trabalho, assistido pela seguridade social, mantido afastado da vida coletiva por causa das dificuldades de locomoção e de infra-estruturas urbanas frequentemente mal-adaptadas. (LE BRETON, 2003, p.73).

Essa visão socialmente predominante, distorcida e tendenciosa, nos aponta para a dificuldade de lidarmos com aquilo que foge aos padrões estabelecidos. *Flores* ilustra essa dificuldade quando, no parto do escritor (personagem que nasce gêmeo), explicita a reação dos médicos diante das crianças monstruosas, assim como o posterior isolamento das mesmas:

No momento do parto não surgiram maiores complicações, mas uma vez que as crianças nasceram, houve confusão na sala. Outros médicos foram chamados imediatamente, especialmente pediatras. Depois os recém-nascidos foram examinados minuciosamente, ordenou-se que fossem transferidos para uma ala especial do berçário. (BELLATIN, 2001, p. 52).

Os gêmeos Kuhn, seres infantis teratológicos, nasceram sem os membros superiores e inferiores, deformação causada pela relação incestuosa vivenciada pelos pais, e que logo após o nascimento foram, do mesmo modo que o escritor, imediatamente abandonados: “O que havia deixado a equipe médica tão alarmada é que aos recém-nascidos faltavam algumas extremidades. Um deles não tinha os dois braços, o outro, uma perna. (...) eram evidentes as anomalias congênitas. (ibid, p.53).

Ao serem encontrados por um pescador, essas crianças são levadas para um orfanato que funciona como um “depósito” de seres rejeitados, um espaço de isolamento daqueles que devem ser tirados de circulação:

Justamente nos dias que antecederam o julgamento internacional que decidiu em favor dos afetados pelo medicamento, apareceu nos jornais a notícia de que haviam encontrado algumas crianças abandonadas numa gruta situada em recifes próximos. (...) um pescador ouviu o choro e, ao descobri-las, notou que não tinham braços nem pernas. Os recém-nascidos passaram alguns dias no posto policial. Como ninguém apareceu para ficar com eles, foram mandados para o orfanato estatal. (BELLATIN, 2001, p. 35)

Além de vitimar o escritor, o fármaco que, a princípio deveria atuar na inibição de enjoos durante a gravidez, mas que provocou malformações genéticas nos fetos, também fez em torno de 10 mil vítimas ao redor do mundo. Em busca de indenização do laboratório que produziu o remédio, esses corpos anômalos esperam em uma enorme fila na entrada de um consultório localizado dentro de uma universidade. Nas páginas de *Flores* destaca-se o protagonismo do escritor, que aparece como narrador em algumas histórias e que apresenta ausência de uma das pernas (substituída muitas vezes por uma prótese).

Esse desfile de deformidades corporais que os personagens da obra explicitam provocam reações de repulsa, horror e desconforto e colocam em xeque os ideais de padronização e beleza, que os levam à exclusão e ao confinamento em espaços de disciplinamento, como se observa no seguinte trecho:

além da equipe médica e das babás, o orfanato contava com um grupo de voluntárias que colaboravam adotando simbolicamente algumas das crianças reclusas. Era proibido levá-las à rua. A maioria das colaboradoras eram mulheres que não tinham conseguido conceber. (...) algumas desempenhavam a função de mães com correção, no entanto, havia outras para as quais nenhuma criança parecia suprir as expectativas. Essas mães mudavam de filhos constantemente. No início, todas eram vigiadas de perto pelo pessoal do orfanato. Só quando se completava um ano da adoção simbólica era permitido que tratassem seus filhos como quisessem. Podiam educá-los com surras ou reprimendas. Tinham o direito de fazer com que comessem, mesmo à força (BELLATIN, 2001, p. 17).

O monstruoso perpassa esses corpos de maneira que não conseguimos evitar. Incomoda, interroga, perturba, mas acima de tudo, nos põe diante do diferente, da potencialidade de nós mesmos enquanto materialidade corpórea. A cada personagem encontrado, uma nova deformidade corporal, a cada personagem encontrado, um novo olhar para o outro, para o diferente e inevitavelmente para nós mesmos.

Esse desvio dos padrões também gera, nesse sentido, certo fascínio, despertando a imaginação e nos convidando a pensar sobre a (de)formação do nosso próprio corpo, e da construção de nossa própria subjetividade com base na materialidade corpórea, subvertendo, nesse sentido, a ilusão de poder e controle sobre nós mesmos.

As personagens de Bellatin, ao apontar para a potencialidade do corpo monstruoso vir a existir em nós, a singularidade própria do devir, são ilustrativas das noções apresentadas por José Gil, que questiona: “O que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências – afetivas, de pensamento, de expressão?” (GIL, 2006, p. 126). É considerando as potencialidades infinitas do corpo anômalo, do corpo monstruoso, do corpo que pode vir a ser, que se pode experimentar inúmeras plasticidades e vivenciar inúmeras subjetividades. Na sequência buscamos a compreensão desse corpo monstruoso como um espaço de produção de subjetividades particulares, assim como de contestação de regras sociais.

Flores em potência de (re)existência

O corpo, objeto e materialidade, se encontra diretamente mergulhado no campo político, evidenciando valores sociais, demarcando fronteiras entre o indivíduo e o mundo e sofrendo constantemente com o disciplinamento das forças do poder. Os mecanismos de controle social e cultural sobre o corpo se estendem como uma rede complexa, que atinge desde os modos de alimentar-se, passando pelo discurso médico e educacional, entre outros, por vezes muito menos evidentes.

Foucault, que apresenta o poder como um sistema interligado em rede, enfatiza a força dos micropoderes disciplinadores (instituições como o exército, a escola, o hospital, a fábrica) que visam o exercício do poder sobre o corpo individual, e que se soma ao exercício do poder sobre a massa (concentrado em políticas estatais) que administram a vida (e o corpo) da população.

Foucault afirma que no século XVIII o poder sobre os corpos e as vidas desenvolve-se a ponto de deslocar a questão da existência dos termos jurídicos para termos biológicos, fazendo

do corpo do indivíduo uma máquina e dos corpos da população um alvo de intervenção e controle:

Um dos polos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anátomo-política do corpo humano. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. (FOUCAULT, 1999, p. 131).

Esses dois principais mecanismos de controle e poder têm por objetivo domesticar e docilizar os corpos e torná-los a favor do capital, disciplinarizando-os por meio de instituições sociais e de uma biopolítica das populações que, por sua vez, investe sobre o corpo coletivo da espécie.

Segundo o teórico, a tecnologia do biopoder submete os sujeitos a ideologias dominadoras do aprimoramento corporal de modo que a monstruosidade, no entanto, é muitas vezes produzida pela própria ciência, como é o caso de algumas personagens de *Flores*, que são fruto de uma tentativa de tornar a gestação maternal algo antinaturalmente menos sofrível, e cujo preço são as alterações no organismo.

Em diálogo com essa esfera biopolítica do poder e sua relação sobre o corpo do indivíduo e das massas, Le Breton afirma que hoje os avanços e feitos da medicina e da biologia (transplantes, transfusão de sangue, próteses, manipulações genéticas, inseminação artificial, etc.) deram ao corpo, visto como matéria-prima, o valor de um objeto cujo preço é inestimável. Assim, os corpos em protagonismo na cena (bio)política põem em evidência a metamorfose, a morte e a fragilidade dos corpos que, em potência transformadora, estão sempre a se transformar.

É justamente pelo encontro entre poder simbólico e material que o corpo vem adquirindo cada vez mais importância em nossa sociedade. Foucault destaca que aqueles classificados como anormais e desviantes apresentam, através das relações sociais que inventam (e que se constituem por meio do corpo), um enorme potencial inventivo e combativo.

Em diálogo com Foucault, Beatriz Preciado denuncia as instituições reguladoras da vida e o império sexual que produz as disciplinas de normalização e determinam as formas de subjetivação relativas ao prazer. Preciado afirma também que na contemporaneidade “o sexo entra no cálculo do poder” e é “uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo” (PRECIADO, 2011, p. 32). Nesse sentido, na sociedade contemporânea o sexo é correlato ao capital e o corpo é um produto da divisão de trabalho da carne, uma vez que cada órgão é pré-definido pela sua função, sendo o corpo um objeto altamente controlado e normatizado. Aqui, no entanto, não tomamos esta disciplinarização corporal apenas em relação ao sexo, mas a ampliamos em nível mais simbólico para a esfera geral da constituição das subjetividades, dos prazeres, dos afetos e dos devires da existência.

Em *Flores*, a constituição das subjetividades apresenta muitas vezes a potência da resistência, da contestação, da vivência

e da liberdade dos corpos monstruosos, dos corpos anômalos. Precisamente por apresentarem as deformações corporais, algumas personagens acabam desenvolvendo uma subjetividade particular que, ainda que sofra tentativas de cerceamento por parte do Estado e pelos ambientes nos quais essas personagens frequentam e criam, não cessa de (re)construir-se.

O impacto desse cerceamento pode ser observado na obra *Flores* quando o escritor, já adulto, pesquisando sobre sexualidades alternativas em uma zona da cidade denominada de *Hell's Kitchen*, descobre que sua pesquisa é uma estratégia do governo para violar a privacidade das pessoas que realizavam práticas sexuais alternativas neste local, e usá-la como pretexto para interditar o espaço:

Como resultado de recentes medidas governamentais, a zona da cidade conhecida como Hell's Kitchen está prestes a desaparecer. Por isso, o escritor tem cada vez mais dificuldades para localizar pontos de encontro de pessoas que praticam sexualidades alternativas, por assim dizer. Prestou queixa, denunciando essa decisão das autoridades como uma ingerência ilegal na vida privada dos cidadãos (BELLATIN, 2001, p.33).

Cada personagem constrói sua subjetividade e vivencia seus afetos e prazeres de modo muito peculiar: o escritor, que não possui uma das pernas, opta por um implante ortopédico que apresenta requintes e decorações, e que é tomado por ele como um objeto de potencial sadomasoquista. Esta personagem, além de frequentar a mesquita e algumas casas de show, assume seus desejos e vivencia experiências que o constituem enquanto sujeito particular, desafiando a organização e as regras sociais à medida que se localiza exatamente no limite do humano e da cultura.

Os gêmeos Kuhn, por sua vez, também frequentam essas casas de show, realizando apresentações nas mesmas. Seus corpos anômalos são um elemento de resistência e construção de singularidade:

Quase todos os Altares começam às duas da manhã (...) os espectadores podem subir ao palco, desde que naquela noite não se apresentem os gêmeos Kuhn. As performances desses irmãos se desenrolam de tal maneira que os visitantes devem guardar uma distância prudente. Os encontros duram cerca de uma hora e, com medo das autoridades, quase todos se retiram assim que a apresentação termina. (BELLATIN, 2001, p. 10).

O Amante Outonal, outra personagem de destaque nas *Flores*, também busca vivenciar o prazer de modo não convencional na forma de distintas experiências sexuais em rituais sadomasoquistas, nos quais as pessoas se vestem de idosos, inclusive ele.

Tais experiências, na sua maioria, se realizam nos Altares, lugar frequentado pelo escritor e onde os gêmeos também realizam as suas apresentações:

Porões espaçosos, onde, em alguns dias da semana, acontecem os Altares. Para saber quando o Altar seguinte vai se realizar, estabeleceu-se uma corrente telefônica particular, da qual só participam os frequentadores habituais. Os detalhes, além do mais, só são conhecidos algumas horas antes do início de cada sessão. É possível que se trate de um encontro sadomasoquista em suas muitas variantes. Às vezes, animais também participam das reuniões. (...) O Altar é dedicado aos Adultos maltratados na infância. Nessas ocasiões aparecem no palco homens e mulheres com roupas de crianças, fingindo que estão sendo espancados por seus pais ou torturadores. (BELLATIN, 2001, p.10).

Nesses Altares a monstruosidade corpórea é assumida, é abraçada, não é velada ou escondida. Neles, a diferença é o atrativo maior que os faz justamente vivenciar afetos e subjetividades de modo pleno, mas que num sistema que busca classificar e eliminar a singularidade dos corpos, é sempre algo a ser reprimido e anulado. Assim, em uma sociedade cerceadora da liberdade dos sujeitos, estas personagens são levadas a construir e frequentar espaços onde possam dar vazão às suas potências e desejos, lugares estes que possibilitam a vivência de sensações, experiências e afetos que não passam pelo crivo da normatização.

O escritor e os gêmeos reinventam-se na medida em que negam o discurso normativo das certezas, buscando algum refúgio, algum mecanismo de resistência a uma estética da normalização através do uso do próprio corpo: corpos deformados, mutilados, monstruosos, corpos contaminados, invadidos, desfigurados por anomalias, e que, segundo a sociedade, devem ser escondidos e eliminados.

Nesse sentido, o monstruoso nos corpos das personagens provoca a possibilidade de ser o outro, suscita o “devir-outro” e convoca esses corpos a vivenciar a sexualidade de modo não convencional. Portanto, é justamente esse caráter anômalo que faz com que elas consigam se libertar das convenções e regras sociais, transgredindo-as e afirmando identidades cada vez mais descentradas e fazendo jus à afirmação de José Gil, de que “as fronteiras estão sempre em movimento, são móveis (...) ser humano é devir” e que revela assim a gigantesca aptidão de transformar-se “pela sua plasticidade, pela sua apetência em devir, evoluir, provocar grandes mudanças internas” (GIL, 2000, p. 177).

É a falta ou deformação de alguns membros que faz do corpo das personagens um lugar de significação contestatária, algo fluído e instável que nunca está dado ou permanentemente fixo. A renúncia do isolamento e a atitude de expor as

deformidades confirma que o escritor utiliza seu corpo como um suporte, um objeto performático, contra todo um sistema de valores predominantes, uma vez que o corpo anômalo é tomado não como algo que deve ser escondido, disciplinado, mas como objeto de admiração e até mesmo culto.

Assim, se os corpos anômalos e monstruosos são alvos privilegiados dos mecanismos de poder na sociedade capitalista, estes ao mesmo tempo em que sofrem o disciplinamento, também se apresentam como instrumentos de ação e resistência política, ao configurarem-se como uma potência dinâmica, corpos vitalizados, cheios de vida, que efetivam as relações de poder em seu domínio.

O corpo é, nesse sentido, o núcleo fundamental da nossa experiência social e política, o que significa dizer que o poder é físico, e que ele incide sobre a carne, os músculos, os ossos, modulando nossas intensidades corpóreas; mas que também é simbólico e reflete diretamente na constituição das subjetividades, uma vez que a noção de resistência é potencializada através dos distintos processos de subjetivação que o ser é capaz de desenvolver, e no qual o corpo monstruoso não é um entrave, mas um importante instrumento de construção da subjetivação e individualidade.

Considerações

Os corpos monstruosos e anômalos que perambulam por entre as *Flores bellatinianas* provocam sentimentos de apreensão, rejeição e medo, sentimentos estes que contrastam com as reações comuns diante de corpos-padrões construídos segundo as regras socialmente impostas. No entanto, ainda que fujam dos padrões estabelecidos, esses corpos revelam grande potencial, uma vez que, em razão das diferenças, singularidades

e anomalias, estes corpos acabam por se opor às forças reativas e discursivas do poder, contestando-as e funcionando como um elemento de negação dos padrões sociais.

Destarte, as monstruosidades dos corpos encontrados na obra de Mario Bellatin apresentam a paradoxal repulsa que leva ao abraço do outro e de nós mesmos: nos ensinam a sentir em nós a anomalia que há no corpo do outro, fazendo com que, numa pedagogia da empatia e dos afetos, consigamos refletir sobre nossas próprias faltas, nossas próprias subjetividades em (de)formação, a partir de um corpo que pode até não ser o nosso, mas que potencialmente pode vir a ser.

Referências

- BELLATÍN, Mario. *Flores*. Trad. Josely Vianna Baptista. Cosac Naif, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). *Pedagogia dos Monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D’Água, 2006.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.
- PRECIADO, Beatriz. “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. Trad. Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, 2011. p. 11-20.

The background is a solid black field with several thin, white, straight lines intersecting at various angles. These lines create a series of overlapping triangles and quadrilaterals, some of which are elongated and others more compact. The lines are positioned such that they do not form a complete grid but rather a dynamic, abstract composition.

PARTE VI

Estética musical e política

Discursos sobre a monstrosidade em *Tropa de Elite*

Peterson Roberto da Silva

É sabido que as culturas humanas divergem em suas relações com a figura do monstro, a despeito da universalidade de sua presença (GIL, 2000); neste artigo, reflito criticamente sobre três discursos sobre a monstrosidade e como eles são mobilizados nos filmes *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010)¹, dirigidos por José Padilha. Seguindo os argumentos que os filmes apresentam, o que é (ou deveria ser) caracterizado como monstruoso? Como se categorizam esses discursos sobre monstros, e o que significa tais aspectos conceituais terem surgido no contexto apresentado pelos filmes?

Não empreendo neste artigo uma análise empírica daqueles objetos aos quais o termo “monstro” vem sendo aplicado historicamente. Defino, pelo contrário, “o monstro” como uma *função específica* dentro de uma narrativa, a saber, um agente cujo comportamento e/ou condição o caracterizam como não-humano porquanto tal condição e/ou comportamento é uma ameaça (impossível de aceitar) irrevogável (é impossível para tal criatura deixar de sê-lo ou fazê-lo). Não há convivência possível entre este ser e os verdadeira ou integralmente humanos: as únicas coisas

¹ Doravante *Tropa 1* e *Tropa 2*, respectivamente.

a fazer são matá-lo ou exilá-lo. Até quando a inumanidade é um elemento interno, ela é o fator a ser extinguido, pois “nos ameaça de dissolução e caos” (GIL, 2000, p. 176).

Este é um tronco comum entre os três discursos que identifico, a saber, o monstro singular, o monstro-categoria e o monstro-sistema, próprios de nossa cultura: “a morte do monstro é, sempre, uma apoteose da civilização” (NAZÁRIO, 1983, p. 8). Nem toda personagem que chamamos contingencialmente de monstro exerce de fato esta *função* no escopo de sua narrativa. O que analiso é precisamente este devir-monstro discursivo no sentido da caracterização ativa de um determinado agente enquanto tal – mesmo sem o uso da palavra; mesmo que se trate de um ser humano de carne e osso em um drama policial.

Três discursos sobre a monstruosidade

O monstro é, ao mesmo tempo, figura mítica e produto de um discurso político, ambos referindo-se ao questionamento sobre as fronteiras e limites do humano porque, afinal, para José Gil, “o monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância” (GIL, 2000, p. 170-171). Decretar uma alteridade como ameaça à integridade de fronteiras estéticas e/ou morais é efetuar um gesto político de desumanização do outro. O monstro é “um constructo e uma projeção”, existindo “apenas para ser lido” (COHEN, 2000, p. 27). Como argumenta Jeffrey Jerome Cohen, “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (COHEN, 2000, p. 32). Embora nas “civilizações” contemporâneas em geral não seja mais prevalente a crença sobre a “realidade empírica” dos monstros – “já não existem mais monstros, unicamente homens” (GIL, 2000, p.

170) – isso não significa que nelas a *forma de representação social* dos discursos sobre a monstrosidade inexistia. De fato, os monstros “ainda andam entre nós”, lembra Sam Coale, apenas “reinterpretados como *serial killers*, molestadores de crianças, capitalistas globais, [...] terroristas na década de 1990 e além dela” (COALE, 2007, p. 103). A figura do monstro pode ser, ao revés, “absolutamente” necessária para que o homem possa “continuar a crer-se homem” (GIL, 2000, p. 170).

O “monstro singular”, primeiro dos discursos que pretendo discutir, faz referência a um indivíduo que, por seu comportamento ou condição, constitui uma ameaça (física, por conta da destruição dos corpos, ou cultural, em razão da subversão de valores). Nele percebe-se ou projeta-se a incapacidade de ser algo outro, aquilo que ele não é, possivelmente por causa da falta (percebida, projetada) do tipo de racionalidade que lhe permitiria mudar seu comportamento e deixar de caracterizar uma ameaça. O monstro singular pode aparecer não só na “forma” de monstro (em que seus aspectos não humanos são – também – estéticos), como nos casos do mítico Minotauro ou do Homem-elefante de David Lynch, como também na forma de pessoas comuns cujos comportamentos morais sejam considerados perturbadores ao ponto de serem “desumanos”, assim como o protagonista d’*O Gato Negro*, de Edgar Allan Poe, ou Amon Goeth em *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg). O monstro singular é uma “recusa a fazer parte da ‘ordem classificatória das coisas’”, uma resistência a “qualquer estruturação sistemática”, que ameaça “explodir toda e qualquer distinção” (COHEN, 2000, p. 30).

Já o “monstro-categoria” não difere muito do monstro singular, exceto pela importante distinção de que o status questionável da humanidade do monstro (aos olhos daqueles que o consideram monstruoso) não é individualizado, e sim generalizado, de modo que é potencialmente compartilhado com

uma série de indivíduos. Assim, não se trata tanto de um *monstro*, mas de uma *monstruosidade* a partir da qual os indivíduos são categorizados como monstros. Há uma diferença entre o Minotauro (um ser *sui generis*) e o vampiro (uma *espécie*).

Nos dois casos, uma comunidade pode constituir-se² a partir de uma rejeição estética ou moral comum, que pode ser efeito colateral da *afirmação* de um valor: somos ou fazemos *isto* porque ou portanto não somos ou fazemos *aquilo*. Monstros, assim, demarcam “laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura”, chamando “atenção – uma horrível atenção – a fronteiras que não podem – não devem – ser cruzadas” (COHEN, 2000, p. 42-43). Eles

desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais. [...] As fronteiras existem para manter medida e ordem; qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retornemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo. O monstro é um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais. (JEHA, 2007, p. 20).

No entanto, a potencialidade coletiva do monstro singular está no reconhecimento de singularidades *outras* que também vêm a conformar outros indivíduos como monstros. Sua atividade política por excelência seria, ou a defesa das diferenças em si (como na apreciação pelos “*freaks*”³), ou a inclusão de sua particularidade no padrão, que ainda permaneceria restrito em relação a “diferenças em geral” (como quando o Homem-efefante, personagem discriminado por toda sua vida por sua

² Ver, por exemplo, Graeber (2004, p. 55), a respeito dos estudos etnogenéticos.

³ Ver Russo (2000).

aparência discrepante, consegue alguma aceitação social⁴). Já o monstro-categoria é o típico preconceito voltado a um grupo, simbolizando a discriminação baseada em estereótipos; como escreve Cohen, “representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico” (COHEN, 2000, p. 33). Sua atividade política envolve a desconstrução e superação desses estereótipos, o que geralmente inclui uma efetiva intervenção sobre o (des)equilíbrio de poder que é típico de relações duradouras de preconceito e discriminação de um grupo sobre outro⁵.

Já o “monstro-sistema” se refere à forma como são tidas por monstruosas as estruturas impessoais que incentivam ou explicam comportamentos pessoais considerados negativos: como caracteriza Coale, nestes casos “o monstro espreita no mecanismo” (COALE, 2007, p. 109). Quando se diz que a fome ou o sistema econômico são monstruosidades, faz-se referência a maneiras como certos “esquemas”, irredutíveis ao vetor de comportamentos individuais, levam a efeitos que não podem simplesmente “não ocorrer” enquanto eles continuarem em vigor – tais esquemas devem deixar de existir. Em narrativas ficcionais, isso remonta ao tipo de ficção política que William Godwin (1756-1836) escrevia; em *Things as They Are; or, the Adventures of Caleb Williams*, “forças políticas podem ter tanto poder sublime quanto forças naturais ou sobrenaturais”⁶ (WEIR,

⁴ No filme de Lynch, essa aceitação é nitidamente (para muitos que o aceitam) hipócrita ou interessada. No entanto, o fato é que o Homem-efeleante deixa de exercer a *função* de monstro nesse momento, pois passa a ser visto como alguém com quem é possível conviver (e não que se deva prender em uma jaula ou segregar da vida pública, como havia sido o caso até esse ponto da história).

⁵ Quanto a isso, ver Silva (2018, p. 61-71); para uma discussão sobre a noção de poder, *ibid.* (p. 127-136).

⁶ Tradução do autor; no original: “*political forces may have as much sublime power as natural or supernatural forces*”.

1997, p. 100). Mais recentemente, obras como *1984*, *O Leilão do Lote 49* e *Laranja Mecânica*⁷ evocam algo semelhante: embora existam agentes específicos que funcionem como antagonistas na história (e neste último caso, inclusive em relação ao “monstro singular”, Alex), a verdadeira origem dos maus feitos é dispersa, imprecisa, sistêmica, política – em outras palavras, tem-se a clara impressão de que para que os males da história não ocorressem, não bastaria que certos indivíduos não agissem da forma como agiram, mas sim que a sociedade fosse estruturada de maneira diversa. Ao discutir os problemas e perigos da clonagem, por exemplo, Jean Baudrillard identifica que o real problema é “a cultura que nos clona, e a clonagem mental [que] antecipa qualquer clonagem biológica” (BAUDRILLARD, 2001, p. 31). Com isto, o autor aponta que importa menos a imputabilidade de cientistas, laboratórios e empresas, e sim que “por meio do sistema escolar, da mídia, da cultura e da informação de massa, seres singulares tornam-se cópias idênticas uns dos outros”, há toda uma cultura que, possibilitando “a concepção biológica do genoma e da clonagem genética”, sanciona “a clonagem do comportamento humano e da cognição humana” (ibid, p.31).

Uma interação intrigante entre essas categorias é aquela entre os dois primeiros tipos de monstro e o monstro-sistema. Diferentes discursos sobre uma mesma “monstruosidade” podem opor-se na medida em que caracterizam o problema como oriundo ou de um mecanismo ou da existência de um indivíduo (ou grupo) que, se simplesmente deixasse de existir, erradicaria consigo o problema em questão. Essa não é apenas uma representação de um dos dilemas centrais da sociologia – “estrutura” *versus* “agência”⁸ – pois os discursos sobre a

⁷ Quanto às últimas duas, ver Coale (2007, p. 106-108).

⁸ Quanto a isso ver, por exemplo, Joas e Knobl (2009) e Giddens (1989).

monstruosidade fazem mais que determinar a causa única ou preponderante de determinados efeitos: elas embutem um julgamento de valor (os efeitos são inaceitáveis), uma avaliação quanto à natureza dessa causa (imutável, irrecuperável) e uma proposta de ação (extermínio ou exílio). Nesse sentido, há uma tensão propriamente política entre os discursos. “Stephen King certa vez descreveu a ficção gótica popular [...] como sendo [...] conservadora”, uma vez que representa a morte do monstro como um retorno à normalidade; mas há outros artistas que produzem discursos diferentes, em que “o *status quo* em si [é visto] como monstruoso” (COALE, 2007, p. 110).

Desigualdades de poder estruturam incentivos à circulação de certos discursos de maneira particular, pois agentes que gostariam da continuidade do *status quo* não se beneficiam de discursos que caracterizam suas estruturas como monstros-sistema (uma vez que podem motivar a transformação dessas estruturas). Espera-se destes agentes que propaguem discursos de monstro singular ou monstro-categoria – particularizando questões percebidas como negativas em nível de um indivíduo ou grupo, de modo a fazer com que as estruturas não sejam questionadas⁹; ou, ainda, que eles fortaleçam a construção de outras monstruosidades, isto é, em relação a outros objetos. O ângulo da desigualdade de poder é particularmente importante na análise da interação entre os discursos em *Tropa 1* e *Tropa 2*, como veremos.

Os monstros singulares de *Tropa de Elite*

Ambos *Tropa 1* e *Tropa 2* são narrados a partir da perspectiva do Capitão Nascimento, comandante da equipe alfa

⁹ Não estou partindo de uma perspectiva como a teoria da escolha racional – apenas apontando que existem incentivos sistêmicos que causam tais influências; sua prevalência em contextos específicos, obviamente, depende de uma série de fatores contextuais.

do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ). A narração é onipresente (pois vemos tudo que ocorre, de maneira fiel), mas advinda de uma personagem narradora, que a partir de seu ponto de vista “percebe, interpreta, seleciona, organiza e, por fim, narra os pontos de foco” da história (CAMPOS, 2007, p. 47); em certo sentido, misturam-se os dispositivos do narrador “acima da estória” e “dentro do personagem principal” (ibid, p. 50). Nesse sentido, as técnicas e escolhas narrativas do filme estão profundamente entrelaçadas a seu conteúdo, pois constroem em efeito um ambiente de hipervigilância, bem como enviesam a apresentação de diversos agentes: policiais não sobem o morro para fazer cumprir a lei porque, afinal de contas, “policiais tem família” (*Tropa 1*, 00:02:40). O próprio Nascimento é confrontado por sua esposa grávida por “sair cedo” e “voltar tarde” (*Tropa 1*, 00:11:04); mostra-se o preço a pagar pela dedicação ao serviço para que seja possível compreender por que alguns preferem não pagá-lo. Além disso, policiais são “mal treinados e mal remunerados” (*Tropa 1*, 00:09:14). Ao comentar o “arrego da boate”, o capitão Fábio justifica que o recolhe por causa de sua família, que não consegue sustentar com seus “500 contos” de salário (*Tropa 1*, 00:48:56)¹⁰. O protagonismo do BOPE, que estrutura os filmes, dificulta (ainda que não necessariamente impeça) que a audiência os perceba como monstros ou mesmo vilões; já antecipando essa possibilidade, entretanto, Nascimento alerta em *Tropa 1* que “não adianta me dizer que isso é desumano. Enquanto os traficantes tiverem dinheiro para se armar, a guerra continua”

¹⁰ Este valor (de 1997) pode ser ajustado para inflação; usando os dados disponíveis no momento da redação deste artigo (até 01/04/2018), tem-se valores que vão desde R\$ 1.810,95 (ajustando pelo Índice de Preços ao Consumidor – Brasil – IPC-Br) até R\$ 2.482,22 (ajustando pelo Índice Geral de Preços do Mercado – IGP-M).

(01:29:26); em *Tropa 2*, ele avisa que “enquanto as condições de existência do sistema estiverem aí, ele vai resistir” (01:47:16).

Assim, têm-se os contornos de um monstro-sistema, que não é alegórico – Nascimento extermina, prende ou “exila de seu convívio”, por assim dizer, quem ele considera corruptos. Ao longo de *Tropa 1* e *Tropa 2*, inclusive, Nascimento faz constantes referências a “o sistema”, ainda que nunca o defina com clareza. O momento de agência dos policiais é completamente constrangido por ele; o sistema faz com que os policiais tenham que escolher entre corromper-se, omitir-se, ou ir para a “guerra” (*Tropa 1*, 00:04:59), isto é, correr um risco mortal na batalha contra os inimigos – os traficantes – que têm uma motivação muito mais simples: só não querem morrer (*Tropa 1*, 00:03:08). Em *Tropa 2*, “o sistema”, ainda não especificamente definido, ganha ainda maior proeminência na medida em que se aborda como a polícia – incluindo desta vez o BOPE – atuou de modo a ajudar certos políticos a desrespeitar a lei. A lógica do monstro-sistema aqui é completamente realizada: até mesmo Nascimento (como previsto por André) é corrompido ao tentar transformar as instituições “por dentro”. Ele, aliás, explicitamente narra que ajudou a criar “um monstro” que iria engoli-lo (*Tropa 2*, 00:45:23).

Porém, a forma como o monstro-sistema atua sobre o BOPE é particularmente interessante. Os agentes do BOPE em si nunca são corrompidos como um policial comum; eles não recebem dinheiro para acobertar crimes. Eles acabam por agir contra a lei *ao cumprir a lei* – isto é, eles devem obedecer ao comando político, que ordena operações; sendo os governantes corruptos, o BOPE é utilizado para fins corruptos, mas seus membros acreditam estar agindo em defesa da lei.

Isto é importante porque o filme constrói uma narrativa de monstros singulares: não importa o quanto as opções dos policiais tenham sido constrangidas, eles ainda poderiam

escolher a guerra, inclusive dentro de instituições que já existiam, como o BOPE – se não o fizeram, omitindo-se ou corrompendo-se, são individualmente culpabilizáveis. Isso é demonstrado pela personagem André, em *Tropa 1*, um disciplinado e idealista aspirante a policial militar que se torna membro do BOPE. Segundo Nascimento, ele sendo “preto e pobre”, não tinha “muita chance na vida”, mas “nunca deu bola pra isso” (*Tropa 1*, 00:14:54) – em suma, alguém que muito facilmente poderia ter se tornado um monstro, mas escolheu um bom caminho. Em contraste, já no início de *Tropa 1* (00:09:20), um policial corrupto é assassinado por ordem de Nascimento durante uma missão cotidiana – era um monstro, individualmente culpabilizável, e que, portanto, por essa lógica, deveria ser destruído. Nascimento narra que Baiano (um traficante, principal antagonista de *Tropa 1*) deve ter tido uma “infância fodida” e que ao menos entende “como ele [Baiano] chegou onde chegou”, mas não vai “aliviar por causa disso” (*Tropa 1*, 00:23:24). No início de *Tropa 1* (00:09:08), Nascimento chega a afirmar que com um contingente de 30 mil homens à época, a polícia militar conseguiria “derrotar o tráfico” – o “tráfico” não pode ser um monstro-sistema se pode ser resolvido com a não-corrupção de um grupo de indivíduos com vistas à morte ou prisão de uma outra coleção de pessoas.

É narrativamente importante que o BOPE seja diferente porque sua conduta revela os valores afirmados por meio da construção de seus monstros. Seu processo de treinamento demonstra de que forma seus aspirantes são selecionados para que apenas os fortes (fisicamente e em termos de volição) entrem para o batalhão. Um contraste é estabelecido entre os fracos, que são fracos porque escolhem a corrupção, e o BOPE, que, por sua vez, não se corrompe porque é composto por fortes. Estruturas sociais estão fora de questão; não se discute o que levou alguém a ser corrupto – na verdade, quanto mais corruptas

as instituições e os padrões de comportamento, mais fortes, por definição, aqueles que *não* “se deixaram levar”, por assim dizer. A monstrosidade pode ser entendida como uma visão do mal, como sua metáfora, o mal sendo “qualquer obstáculo que impede um ser de alcançar a perfeição que, não fosse por isso, ele poderia atingir” e, por opor-se ao bem, “que pode ser entendido como a integridade do ser [...] deve ser combatido” (JEHA, 2007, p. 13). No entanto, os filmes parecem se equilibrar (pendendo para o último ponto) entre demonstrar que o sistema é um obstáculo para que o indivíduo não se corrompa e argumentar que o indivíduo corrupto é um obstáculo para um sistema que, de outro modo, funcionaria bem.

Monstro porque desobedece

Cria-se um composto axiológico entre força e lei: é desejável ser forte para defender a lei. Por consequência, como coloca Nascimento, “que se fodam os fracos e corruptos” (*Tropa 1*, 01:20:44). No caso do BOPE, não é apenas *desejável* ser forte para defender a lei; afinal, Nascimento reconhece que o BOPE “parece uma seita” (*Tropa 1*, 01:11:26). Nesse nível de afirmação do valor, seu oposto não é apenas preterido, mas intolerado – e assim nasce um monstro, e um particularmente não sistêmico: embora a ideia de “corrupção” implique uma força corruptora e aquilo que ela corrompe, associá-la à ideia de fraqueza, ainda mais em uma sociedade tão profundamente cristã, só pode evocar a imagem do pecador, que deseja ser forte para obedecer a Deus, mesmo este, vez ou outra, “testando” a fé de suas criaturas. Tudo se resume ao indivíduo e sua decisão efetiva por resistir ou sucumbir à corrupção; um discurso de valorização dessa resistência a uma pressão externa dificilmente caracterizará tal pressão como monstruosa – ela não pode ser intolerável quando

é antes elemento indispensável à expressão da força valorizada. A influência cristã também pode ser vista, aliás, na forma como a corrupção está frequentemente associada ao hedonismo: o consumo de alucinógenos, o sexo, ou a extravagância dos frutos do mar aos quais tem acesso o policial “mais corrupto” em *Tropa 1*.

No entanto, logo no começo de *Tropa 1* (00:15:18) o próprio Nascimento narra que defender a lei não é a função do policial. Como explicar essa aparente incoerência? A questão é que o lema do BOPE nos filmes, “missão dada é missão cumprida”, simboliza que o essencial não é tanto ser forte para obedecer *a lei*, mas para *obedecer*. Por duas vezes Nascimento explicitamente se posiciona contra determinadas ordens (as “pacificações” do Turano e do Tanque), mas cumpre-as da mesma forma. Quando age espontaneamente (para recuperar o corpo do fogueiteiro¹¹ em *Tropa 1*), não está via de regra descumprindo ordens – e ele não considera problemático que colegas se ausentem de uma missão (“fica quem quer”) (*Tropa 1*, 01:46:21) quando a missão não é, de fato, uma missão, mas vingança pessoal pela morte de Neto – embora não totalmente injustificada segundo sua lógica uma vez que, enquanto assassino e traficante, Baiano é um alvo normal de qualquer forma. De fato, a prontidão à obediência deixa muita margem de ação quando ordens genéricas como “guerra às drogas” ou “manutenção da ordem” podem exigir todo tipo de medida para serem garantidas. Inclusive, considerando o quanto as práticas (ilegais) de tortura parecem ser amplamente empreendidas no âmbito do BOPE, parece que aqueles que não ficam até o fim da “caça” ao Baiano teriam menos objeções à tortura se ela ocorresse no contexto do cumprimento de uma missão dada por seus superiores. Nascimento admite que o que

¹¹ Em áreas controladas pelo tráfico, o vigilante. O nome dessa função se deve ao fato de que, para avisar incursões inimigas, pode fazer uso de fogos de artifício.

ele estava fazendo “não era certo” (*Tropa 1*, 01:45:04) – mas é imediatamente “justificado”, por assim dizer, quando a técnica de tortura funciona¹². Assim sendo, a função da polícia não é cumprir a lei, mas *obedecer*, tarefa para a qual é preciso ser forte, pois a fraqueza leva a descumprir ordens (ou seja, à “corrupção”).

Neste caso, há aspectos culturais importantes envolvidos na produção destes discursos sobre a monstruosidade no âmbito do BOPE, talvez mais do que aspectos relativos à desigualdade de poder, que em outras esferas parecem ter influência mais clara (em *Tropa 2*, por exemplo, um deputado midiático dissemina um discurso de monstro-categoria para desviar a conversa dos problemas que ele mesmo causa em benefício próprio). É possível que aqueles atraídos para as fileiras do BOPE encontrem nesse batalhão uma forma de estabilizar sua percepção moral. Como discutem basicamente todos os grandes sociólogos das últimas décadas, de Zygmunt Bauman a Ulrich Beck¹³, vivemos em uma época de incerteza, risco e fragilidade das relações, em que o projeto moderno de repressão da ambiguidade fracassou, e esta agora ressurgiu tanto quanto a imagética monstruosa prolifera. Criam-se monstros para produzir um “efeito” no “caos”, para aplacar o “pânico” da “irreversibilidade incontrolada” que “movimentos irremovíveis de devir que por todo o lado se esboçam [...] podem induzir” (GIL, 2000, p. 182-183). Nascimento representaria, assim, o indivíduo que busca a segurança diante do caos – “pra certas pessoas, a guerra é a cura” (*Tropa 2*, 00:38:04) – e a encontra na narrativa que categoriza como monstros os indivíduos corruptos (no sentido de não obedientes), banais e cotidianos: sua lógica pode ser a do monstro singular, mas não produz um “grande malvado” a ser derrotado, como no clichê

¹² Ver O’Mara (2015) quanto às evidências científicas para o fato de que a tortura *não* funciona.

¹³ Ver, por exemplo, Beck (2008).

dos exércitos do mal que se rendem imediatamente quando seu líder cai, resolvendo todos os problemas. Todos os dias há mais e mais monstros singulares a serem enfrentados, e essa própria banalidade cria dissonâncias, pois não é fácil sustentar um discurso sobre “corruptos” singulares e individuais quando o fenômeno é tão persistente e de certa forma previsível.

Nascimento tenta lidar discursivamente com isso a partir da ideia do “sistema”, mas o discurso sobre o monstro singular é mais forte e a personagem invariavelmente retorna a ele (em *Tropa 2* (01:38:40), o “sistema” aparece como mera “articulação de interesses escrotos”). Quando a filosofia da “força para a obediência” reprime discursos de monstro-sistema, surgem alguns discursos de monstro-categoria: tais generalizações¹⁴ não chegam a prevalecer, ao menos no âmbito do BOPE no universo do filme, mas em geral os membros dessas categorias seriam considerados monstros de qualquer forma por causa de seu comportamento individual tido por corrupto/ilegal. Além disso, o filme parece fazer um esforço¹⁵ para não caracterizar Nascimento, ou o BOPE, como subjetivamente racista ou “elitista” – colocando a causa de efeitos racistas em outro nível, de monstros-sistemas não discutidos, em vez de em vieses particulares dos agentes¹⁶.

¹⁴ Não é possível “perdoar” quando se é policial, posto que “traficante é traficante” e “não perdoa” (*Tropa 1*, 00:22:10); para Nascimento, “quem ajuda traficante”, os “maconheiros” que “nasce[m] com oportunidade e acaba[m] entrando nessa vida”, “têm que ir pra cadeia” (*Tropa 1*, 00:23:48).

¹⁵ Nascimento parece, inclusive, ciente de que a atuação das polícias é seletiva com os pretos e pobres – não só pelo remorso em relação ao fogueteiro em *Tropa 1*, mas porque em *Tropa 2* (01:35:08) ele narra: “imagina a merda que ia dar se o BOPE trabalhasse deputado corrupto como trabalha traficante”.

¹⁶ Seria possível questionar o quanto o filme influencia a construção de narrativas sobre monstros-categoria *entre os espectadores* a partir da forma como representa negros, pobres, usuários de drogas ilícitas (em particular a maconha) e universitários, considerando que, como pondera Campos, o ponto de foco do narrador “segue a demanda por uma referência a partir da qual a narrativa será composta e, mais tarde, *recebida pelo espectador*” – mas isto seria um objeto de investigação distinto do presente.

No entanto, a desigualdade de poder em termos de violência direta não é um fator negligenciável para compreender o discurso sobre monstruosidade prevalecente no BOPE; eles são, afinal, uma *tropa de elite*, isto é, uma corporação com capacidade de aplicação de força acima da média. Com tal capacidade, e a frequência com que ela é usada, não surpreende que a maneira mais comum de compreender os objetos de sua força seja vê-los como *culpados* por seus próprios destinos; é inegável que, independente do fato desta perspectiva ser “correta” ou não, ela certamente evita ou atenua dissonâncias cognitivas ou morais em relação às ações violentas do grupo. Essa lógica é mais facilmente observável por sua *ausência*: em *Tropa 1*, Nascimento é incapaz de conciliá-la com a realidade do menino fogueteiro morto pelo tráfico após delatar um vapor¹⁷ no morro do Turano – e o remorso o atinge em cheio.

O outro discurso sobre monstruosidade

É com Fraga que o racismo se torna um elemento muito mais proeminente em *Tropa 2*, pois ele denuncia que o BOPE promove uma “limpeza étnica” em favelas, além do fato de que o “caveirão” – veículo de uma “polícia cujo símbolo é a morte” – “não entra em condomínio de luxo” (*Tropa 2*, 00:20:05). Ainda que de maneira desigual (pois sofre de comentários por parte de Nascimento aos quais não tem condições de “responder”), Fraga acaba se tornando o conduíte para uma visão diferente de monstruosidade, um ponto de foco diferente da estória, um em que o BOPE é peça-chave de um monstro-sistema muito mais amplo e que vitimiza todo tipo de classe oprimida, em especial os negros – estes que são midiática e politicamente

¹⁷ O vendedor varejista de drogas ilícitas.

“monstrificados” enquanto categoria para justificar a violência perpetrada contra eles. Somente a partir de *Tropa 2* o universo e a estrutura retórica do filme ganham um discurso adversário no sentido de se tratar de um discurso sobre *outra monstruosidade*; em outras palavras, uma mudança (ainda que parcial) de ponto de foco da estória, da narrativa e do ponto de vista repercute profundamente sobre o que é apresentado ao público. Quando Nascimento analisa “o sistema”, ele pode até ensaiar um discurso sobre um monstro-sistema – mas o monstro *dos policiais*, aquilo que constitui uma ameaça existencial não à vida dos moradores da favela do Turano, por exemplo, mas ao objetivo da filosofia moral do BOPE, isto é, a obediência. O monstruoso para Nascimento não é a guerra às drogas enquanto instituição que estabelece incentivos perversos à violência em nome de moralismos e cerceamentos de liberdades individuais (por exemplo), mas sim que algumas coisas (e, principalmente, *indivíduos*) não estejam permitindo que a polícia vença essa guerra. Em *Tropa 2* (00:22:48), André está furioso com o governo carioca, a despeito da chacina que promove em Bangu e que o próprio filme retrata como desnecessária, porque o BOPE estaria “jogado às traças” (não fazendo qualquer sentido presumir que com mais recursos o batalhão seria menos violento). Para Fraga, o funcionamento normal da PMERJ, do BOPE e da política penal brasileira é monstruoso; para Nascimento, são monstros aqueles que, ao desobedecerem à lei, atrapalham a ordem – e ao desobedecerem às ordens para restaurar a ordem, prejudicam o funcionamento normal da polícia.

A partir do que Fraga considera monstruoso, sabemos o que ele valoriza: menos cadeias e menos policiais, algo a ser construído com mudanças sistêmicas. A partir do que Nascimento considera monstruoso, sabemos o que ele valoriza: tantos policiais e tantas prisões quanto for necessário para

garantir a obediência. O final de *Tropa 2* parece indicar uma mudança em Nascimento tanto em termos de um novo tipo de discurso (monstro-sistema) quanto em termos de um novo valor maior (o mesmo de Fraga); se a PMERJ “tem que acabar” (*Tropa 2*, 01:43:38), ela se torna seu último monstro-sistema. Os pontos de foco da estória e da narrativa, bem como os pontos de vista, convergem como num argumento dialético. Porém, um olhar mais criterioso pode revelar que, na verdade, nenhuma das transformações ocorre. Por trás das mudanças narrativas, que refletem uma convergência real de posições das personagens, o mesmo discurso se mantém.

A crítica, relida

Em que sentido a atuação da polícia em *Tropa 1* se diferencia da de *Tropa 2*, tendo em vista a supracitada estrutura axiológica do BOPE? Em ambos os casos existem policiais obedientes e policiais corruptos. Em ambos os casos, políticos profissionais se beneficiam de ações da polícia e do BOPE, direta ou indiretamente, levando a muitas mortes, violações de direitos, e enriquecimento pessoal; de fato, a PMERJ é indispensável para a sustentação de todo “o sistema”. Nascimento chega a fazer uma diferenciação suspeita em *Tropa 2*: “Antes os políticos usavam o sistema para ganhar dinheiro. Agora eles dependiam do sistema para se eleger” (00:52:02) – como se um “uso” não estivesse profunda e ostensivamente ligado ao outro desde *Tropa 1*. Em suma, nada que tenha ocorrido em *Tropa 2* que possa ter chocado Nascimento (a não ser eventos pessoais, como ter um filho baleado) já não havia ocorrido em *Tropa 1*. Caso o governo não tivesse mentido sobre as armas do bairro Tanque em conluio com a milícia, por exemplo (se as armas realmente estivessem com os traficantes), a atuação do BOPE seria *a mesma*, com os mesmos resultados.

A única diferença concreta é que, em vez de entrar em acordos com os traficantes, que seriam desobedientes tanto por traficar drogas ilícitas quanto por suplantar a autoridade do Estado nos morros, alguns agentes da PMERJ dominaram diretamente as áreas, substituindo os traficantes, mas exercendo uma função similar sob a chancela de alguns políticos, *por fora dos procedimentos oficiais do Estado*. Poder-se-ia adicionar o aspecto “mafioso” da milícia, no sentido de que ela cobra proteção de si mesma; no entanto, é preciso lembrar que a polícia é o braço armado do Estado, e não uma entidade distinta; os impostos não são muito diferentes das taxas cobradas pelas milícias, de modo que o problema é que estes impostos não foram fixados seguindo os procedimentos republicanos estabelecidos em lei. Em outras palavras, o Estado poderia (com operações da PMERJ e/ou do BOPE, a depender do contexto), ter feito a mesma coisa que fez – expulsando traficantes (ou substituindo-os, a partir da legalização das drogas ilícitas), investindo em infraestrutura, cobrando impostos, garantindo a “segurança pública” que garante a sustentabilidade da atividade comercial, ganhando apoio eleitoral substantivo da população, reprimindo com truculência dissidências e insubordinações, e assim por diante. Se Nascimento fez tudo que fez em *Tropa 1* sem chegar ao fim do filme considerando que a PMERJ deveria acabar, certamente faria parte dessa iniciativa governamental, atuando da mesma maneira.

Assim, o horizonte moral de Nascimento é aquele em que todos devem obedecer à lei, e a lei ordena que a polícia deve manter a lei seguindo as ordens dos governantes que, por sua vez, podem dar ordens porque, como dita a lei, foram eleitos democraticamente, e os governantes formulam leis segundo protocolos estabelecidos em lei. O monstro singular é aquele que não tem força para obedecer e, assim, desobedece sejam as ordens daqueles que podem distribuí-las, sejam as leis conforme ditado

por aqueles que podem fazê-las. E aqueles que deveriam fazer cumprir as leis, caso sejam fracos demais para fazê-lo, como é seu dever (os corruptos), são também monstruosos. Os políticos dificilmente dão ordens estritamente ilegais – mas direcionam o uso de recursos materiais e humanos da polícia para objetivos legais como “manutenção da ordem” ou “combate ao tráfico”. Conciliam-se as contradições: o BOPE pode agir de maneira ilegal, mas para Nascimento isso ainda significa obediência às leis porque a lei determina que sua função é cumprir as missões de alto risco em que se envolve.

Nenhuma medida é extrema demais para o cumprimento das missões porque seu batalhão serve *justamente* para fazer cumprir a lei quando seu cumprimento está ameaçado ao máximo. Em outras palavras, a lógica da monstruosidade é inerente à sua operação; o BOPE não é uma polícia comum, pois só lida com ameaças consideradas existenciais, isto é, os monstros do Estado, aqueles que o Estado considera que devem ser destruídos ou segregados. É um caso típico da já clássica noção de Giorgio Agamben quanto ao Estado de Exceção como paradigma de governo: em defesa da lei e em manutenção da ordem abre-se uma exceção à própria lei – para as “categorias inteiras de cidadãos que [...] pareçam não integráveis ao sistema político” – e essa exceção é institucionalizada; torna-se rotina, técnica, “uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos” (AGAMBEN, 2004, p. 13). Embora o Estado possa lançar mão de discursos sobre monstros singulares e/ou monstros-categoria para justificar a caracterização de algumas ameaças como existenciais, o discurso da moral de obediência (que produz a aversão aos corruptos e desobedientes) é suficiente para as forças policiais. Pode-se até imaginar um Capitão Nascimento “democrata” (ainda que uma “democracia” conceituada em termos meramente

schumpeterianos¹⁸), que justifica sua obediência incondicional porquanto obedecer a seus superiores eleitos nada mais é que obedecer ao povo. Ao dizer em *Tropa 2* (01:44:22) que não sabia dizer por que matou ou por quem matou (e que os policiais não puxam o gatilho sozinhos), Nascimento está tanto reforçando sua filosofia, quanto expondo o que o incomoda tanto com os eventos do filme: não o autoritarismo e a brutalidade, mas o fato de que elas não estão sendo exercidas pelo Estado conforme os protocolos legais estabelecidos; não tanto *que* ele matou, mas que ele não está mais seguro se matou obedecendo ao Estado ou a agentes privados.

É verdade que ele fala sobre o fim da PMERJ e sobre o fato de que “o sistema é muito maior” do que ele imaginava, de que o sistema “se reorganiza, articula novos interesses” e “cria novas lideranças” (*Tropa 2*, 01:46:53). Contudo, ele colocou “muito político corrupto na cadeia” (*Tropa 2*, 01:46:38), de modo que não é como se ele deixasse de acreditar na *instituição policial em si*. Por “fim da PMERJ” ele pode ter indicado a desmilitarização do policiamento ostensivo ou mesmo a substituição de todo o atual contingente. E, principalmente, “o sistema” *nunca* deixa de ser mera representação da persistência ao longo do tempo do fenômeno da corrupção e da criminalidade. Ele nunca é definido como um conjunto específico de estruturas que deveriam ser abolidas – o enquadramento moral da corrupção *sempre leva à individualização da questão*. É representativo que o áudio de sua fala sobre o “sistema” acompanhe uma discussão entre deputados federais, um corrupto, o outro herói – implícito está que para resolver a questão basta eleger deputados melhores. Fraga, por sua vez, também responsabiliza indivíduos e procura culpados: seu posicionamento político não gera tantas críticas

¹⁸ Ou mesmo rousseauianos, no sentido da democracia como obedecer às regras que se dá a si mesmo.

às estruturas de poder quanto críticas ao seu *mal-uso*. Segundo o credo do Leviatã benevolente, o problema não está na polícia ou na política representativa – afinal de contas, ele se torna um político, de modo que acredita sinceramente em poder atuar dentro das estruturas para causar bons efeitos. Ao contrário do que ocorreu com Nascimento, porém, não tivemos oportunidade de vê-lo se decepcionar e perceber-se a si mesmo como uma engrenagem de um sistema monstruoso.

Considerações finais

Neste artigo, procurei diferenciar três tipos de monstruosidades identificáveis em narrativas contemporâneas, analisando de que maneira esses três discursos são mobilizados em *Tropa 1* e *Tropa 2*. Embora os filmes pareçam indicar uma aproximação entre as perspectivas de Nascimento e Fraga – no sentido de que aquele teria passado a concordar com este não apenas quanto a “quem” seriam os verdadeiros monstros, mas que não se trata de indivíduos, e sim de todo um sistema – argumento que Fraga simboliza uma persistente preponderância da individualização do problema, e que Nascimento jamais deixou seus valores de lado. Os monstros continuam sendo indivíduos – aqueles que *desobedecem*.

Não há, de fato, pureza em “categorias” nas ciências humanas; os discursos se entrecruzam de várias maneiras. “Sistemas monstruosos criam monstros tanto quanto esses monstros administram, criam e mantêm o próprio sistema que os torna estranhos e aterrorizantes”, assinala Coale, adicionando que “o eu e o sistema, então, se refletem e se regeneram num ciclo interminável” (COALE, 2007, p. 119-120). No entanto, o poder da narrativa é precisamente destacar algo na medida em que esconde e enfraquece o não-dito – e estes diferentes discursos

sobre a monstruosidade, que se constroem com diferentes narrativas, influenciam a produção de diferentes leituras do mundo, que podem motivar diferentes ações sobre o mundo.

O desgosto pelo caos social contemporâneo pode explicar a adesão ao discurso sobre a monstruosidade produzido e desenvolvido no âmbito do BOPE, mas não completamente. Para Gil, “o monstro atrai” porque “a monstruosidade [pode ser] capaz de suscitar um autêntico devir-outro (para além de mim próprio)” (GIL, 2000, p. 177). Se o monstro representa a afronta ao vigente, e se o vigente é execrado, pode-se *querer ser um monstro* para destruí-lo; mas Nascimento, ainda que visceralmente execre o vigente, não quer transformá-lo. Há na personagem principal dos filmes uma aversão à potência que reside no incerto das ambiguidades, àquilo que a imaginação pode produzir, na mesma proporção de sua adesão ao projeto de produzir à força a versão ideal do mundo como ele é – isto é, na mesma proporção de seu conservadorismo autoritário. A situação é insustentável, mas para Nascimento não intrinsecamente; não se trata de um monstro-sistema. Em certo sentido o problema é sistêmico, mas somente no sentido de que os monstros singulares, os indivíduos corruptos, coligam-se e coordenam-se de maneira complexa para estragar em benefício próprio o que seria de outro modo uma linda nação.

Qual seria o monstro-sistema sobre o qual os filmes não discursam? A estrutura da desigualdade de poder materializada na hierarquia e no monopólio dos meios de coerção – o Estado em si. A guerra às drogas é o tipo de projeto megalomaniaco que só é imaginável no contexto de um sistema como a máquina estatal moderna. Ainda que tivesse sido promulgada em consonância com a “voz do povo”, isto representaria pouco mais que uma “tirania da maioria” que só é possível por causa da legitimidade conferida à ideia de que os vencedores de uma competição têm o direito de usar a força para fazer cumprir suas deliberações

(GRAEBER, 2004, p. 89-94). Estar em posse de meios que permitam ignorar o que adversários tenham a dizer (a ameaça de violência legitimada) desencoraja o diálogo e incentiva o confronto (ibid, 2015, p. 66-69). Vistos dessa forma, governos democráticos não protegem da dominação; ao contrário, registram-na em cartório.

A obediência às leis invocada como valor democrático supremo pressupõe justiça e equidade e, mesmo que estas possam existir, aquela desmobiliza e enfraquece os cidadãos para a luta contra as desigualdades e abusos que surgirem; contra o caso, por exemplo, de a “segurança pública cair nas mãos de bandidos”, como narra Nascimento em *Tropa 2* (01:31:16). A objeção moral às leis, a desobediência por princípio, está fora de questão – é vista como perigosa, assim como as ambiguidades e incertezas da vida contemporânea. Tal terceirização do pensamento crítico e da construção moral, tanto individual quanto coletiva, implica essencialmente abrir mão da autonomia de construir discursos sobre monstros – isto é, de decidir o que é inaceitável.

A defesa conservadora dos quadrigêmeos siameses – Estado, capitalismo, racismo e patriarcado – está associada à aprovação e disseminação de discursos sobre monstros singulares ou monstros-categoria (ao menos quanto a efeitos que possam ser rastreados de volta a essas estruturas). Estes discursos são então catalisados pela desigualdade de poder porquanto esta implica incentivos sistêmicos para blindar as estruturas contra desafios existenciais. A valorização da obediência que caracteriza seu oposto como desvio moral intolerável é particularmente útil para poderosos, que podem fortalecer discursos sobre monstros singulares “entre os seus” de modo a emular equidade; como narra Nascimento, “o sistema entrega a mão para salvar o braço” (*Tropa 2*, 01:47:01). Dessa forma, a imaginação política de um povo é colonizada por figuras de políticos presos, de policiais

punidos por “não representarem adequadamente a corporação”, de países que possuem boas leis (“uma pena que não sejam aplicadas”), e de cidadãos-indivíduos que, para superar seus problemas, só precisam, daqui para frente, votar de maneira mais consciente.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo global: en busca de la seguridad perdida*. Madrid: Paidós, 2008.

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

COALE, Sam. “Os sistemas e o indivíduo: monstros existem”. In: JEHA, J. (Org.) *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 102-124.

COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Pedagogia dos monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-184.

GRAEBER, David. *Fragments of an anarchist anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm, 2004.

GRAEBER, David. *The utopia of rules: on technology, stupidity, and the secret joys of bureaucracy*. Brooklyn: Melville House, 2015.

JEHA, Julio. “Monstros como metáforas do mal”. In: JEHA, J. (Org.) *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 9-31.

JOAS, Hans; KNÖBL, Wolfgang. “Between structuralism and theory of practice: the cultural sociology of Pierre Bourdieu”. In: _____. *Social Theory. Twenty introductory Lectures*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. p. 371-400.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1983.

O’MARA, Shane. M. *Why torture doesn’t work: the neuroscience of interrogation*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2015.

RUSSO, Mary. “Freaks, Freak Orlando, Orlando”. In: _____. *O Grottesco Feminino*. Trad. Talita Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 91-125.

SILVA, Peterson Roberto da. *O anarquismo e a legitimidade: tensões pós-modernas*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

TROPA de Elite 2: o Inimigo agora é outro. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. 2010.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. 2007.

WEIR, David. *Anarchy and Culture*. Amherst: University of Massachussets Press, 1997.

O som do horror: corporeidade e abjeção na performance de Diamanda Galás

Cristiano dos Passos

O som humano que melhor representa o horror é o grito. Grito de horror de quem sente o pelo arrepiar ou grito de quem o faz exatamente para provocar o horror. Como dor ou resistência, o grito é, ao mesmo tempo, causa e consequência do horror, sua ação e reação, (inter)agindo como sujeito e objeto nesse interstício do medo em que se encontram a ameaça e aquele que se sente ameaçado, o algoz e sua vítima. Esse encontro, de qualquer forma, tem ocorrência privilegiada no corpo, pois é somente nele e por meio dele que o horror faz sentido. O mesmo corpo que produz a abjeção também é por ela tomado de assalto. Em ambos os casos, o que se manifesta e se denuncia é a abjeção, a revolta involuntária do corpo ao que é e não é seu e precisa ser expelido feito um grito. Este se desprende das entranhas, empreende épica batalha com todos os órgãos que nos compõem, passa comprimido pela glote e atinge o lado de fora de forma dolorosa e barulhenta.

É nesse entre-lugar – para usar o termo criado por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* (1978) – que Diamanda Galás irrompe com sua música radical¹ e de ambiência sinistra.

¹ O termo é de Steven Wilson, em “The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, and Merzbow: a Hermeneutic Approach to Expressive Noise” (2014).

A artista usa os mais diversos recursos vocais como forma de expressão, dentre os quais estão o farfalho, o sussurro, as vocalizações guturais, os uivos bestiais e os gritos, que percorrem uma extensão de voz raríssima, indo dos tons mais graves até os mais agudos, sem contar suas capacidades multifônicas (ou seja, emitir dois ou três sons, frequentemente estridentes, ao mesmo tempo). Tal versatilidade vocal faz com que suas performances abranjam e produzam uma gama complexa de emoções, que vão da melancolia à fúria extrema, do horror à abjeção máxima, beirando o insuportável para parte de sua audiência.

É exatamente essa performance que nos interessa no presente artigo, cuja análise está centrada na obra chamada *Das Fieberspital*², releitura/recriação de um poema homônimo do escritor expressionista alemão Georg Heym, escrito em 1911. A apresentação desse *work in progress* iniciou em 2013, ou seja, mais de 100 anos depois de Heym ter escrito o texto original. O poema retrata, em tom lúgubre, a cruel realidade de um hospital para portadores de febre amarela da Alemanha pós-Revolução Industrial, denunciando o mórbido sofrimento destes e suas precárias condições de existência, algo amplamente explorado pelos poetas predecessores ao Expressionismo. A performance de Diamanda Galás – interessante notar – parece ter traduzido de forma mais completa o sentimento presente no poema de Georg Heym, escancarando o sofrimento dos enfermos e produzindo na plateia as sensações provavelmente pretendidas pelo poeta alemão.

Vale dizer que o Expressionismo alemão, a exemplo do gótico na Inglaterra vitoriana, expunha as vísceras de uma sociedade que havia prometido a felicidade por meio do progresso das cidades, mas havia trazido no seu bojo a miséria

² Neste artigo, a referência será à performance registrada em GALÁS, Diamanda. *Das Fieberspital* (The Fever Hospital) [part II]. 2013. 10m22s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UX2yUhv0Bg>. Acesso em: 02.Ago.2018.

e a decadência. Afinal, na Inglaterra do século XIX, escritores como Charles Dickens haviam denunciado esse quadro de miséria por meio do horror, pois a dura realidade da Londres urbana e profundamente violenta daquele período provocava mais horror do que o aspecto sobrenatural dos romances góticos do século anterior.

Da mesma forma, na Alemanha do início do século XX, a classe trabalhadora crescia vertiginosamente e cidades como Berlim, com o avanço da industrialização, seguiam o mesmo rumo da Inglaterra do centenário anterior, sendo obrigadas a lidar com todos os problemas decorrentes do aumento populacional, como a pobreza e as doenças. Além disso, o crescimento econômico da Alemanha incomodava a Inglaterra, o que levou a uma tensão em toda a Europa – a qual culminaria na Primeira Guerra Mundial, em 1914. Nesse cenário, escritores como Heym, August Stramm e Georg Trakl trilhavam os caminhos do Expressionismo alemão e seus versos denunciavam o caos da vida moderna, trazendo uma visão apocalíptica do futuro e um claro descontentamento contra os valores tradicionais. Assim, o quadro pintado pelos poetas expressionistas era bastante pessimista, retratando um panorama de decadência por meio da crise dos valores burgueses, do horror e da doença, como o faz Heym em *Das Fieberspital* e como haviam feito os escritores góticos na Inglaterra vitoriana.

Contemporaneamente, como artista e ativista ligada a questões como a AIDS e a loucura, Diamanda Galás, de certa forma, atualiza elementos góticos e expressionistas por meio de sua voz assustadora, usando seu próprio corpo como veículo intersemiótico que traduz de maneira mais plena o sentido do poema. Dessa forma, combinando estéticas diversas como a poesia e a música, além de dispor de recursos cênicos, visuais, sonoros e performáticos próprios da arte contemporânea, a artista recria *Das Fieberspital* no contexto complexo da pós-

modernidade e entrega à audiência uma obra híbrida, impura, visando perturbar sua identidade e, assim, questionar a realidade.

Sem pretender reduzir o trabalho performático de Diamanda Galás em função da letra ou do singular uso da voz em seu trabalho, esta análise contará com o suporte teórico de alguns autores a fim de explorar o efeito que procurarei descrever. Dentre estes estão os conceitos de máquina performática e campo experimental de Afonso Cámara e Gonzalo Aguilar, bem como a visão de Hans Ulrich Gumbrecht, estudioso das materialidades da comunicação, os quais falam acerca dos aspectos performáticos e corporais destacados previamente. Acerca do ruído, serão utilizados os autores Steven Wilson e Paul Hegarty, fundamentais no estudo sobre a presença do barulho na arte e acerca da radicalidade da música contemporânea. Sobre a adaptação que a cantora faz do poema em análise, cabem algumas reflexões levantadas por Linda Hutcheon (2013) em *Uma teoria da adaptação*, estudo indispensável para melhor entender o processo de transformação do texto em canto/performance.

Sem perder de vista os conceitos que deram início a esta investigação, no caso da abjeção, esta será apresentada de acordo com os fundamentos preconizados por Julia Kristeva, com um olho nos estudos de Márcio Seligman-Silva, Sílvia Ferreira e Edson de Souza. Por fim, no que concerne à questão do horror presente no material em tela, servirão como base para o raciocínio que ora se esboça os autores estudados na disciplina de pós-graduação que gerou este artigo³, dentre os quais vale destacar David Punter, Glenis Byron e Noël Carroll, a fim de, pelo menos, fazer ecoar no campo teórico as barulhentas vocalizações de Diamanda Galás e atribuir-lhes algum sentido.

³ “Estudos da Monstruosidade – Estética e Política”, cadeira ministrada no primeiro semestre de 2018 pelos professores Marcio Markendorf e Daniel Serravalle de Sá na Pós-Graduação em Literatura, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Para finalizar esta introdução, é importante dizer que a escolha de Diamanda Galás para este artigo – já apresentado parcialmente no Simpósio de Monstruosidades: estética e política⁴ – deu-se, em primeiro lugar, por uma questão pessoal, já que acompanho o trabalho dela desde o início da década de 1990. Além disso, os aspectos monstruosos ressaltados pela artista e sua voz de ares demoníacos, seus obscuros cenários de angústia, medo e dor e suas performances radicais, às quais ninguém permanece indiferente, são motivos mais do que justificáveis para que Diamanda Galás illustre uma discussão sobre a monstruosidade e nos leve a repensar as conexões entre ética e estética que o seu corpo propicia com *Das Fieberspital*, conforme veremos a seguir.

Como ambos os artistas aqui estudados parecem ser bem pouco conhecidos no Brasil, levando em consideração a pouquíssima quantidade de trabalhos relacionados a ambos em língua portuguesa, é importante fazer uma breve apresentação de Georg Heym e Diamanda Galás. Nesse sentido, Heym, por sua afiliação ao Expressionismo, ainda desfruta de uma posição mais confortável no panorama de estudos acadêmicos, embora bem menos expressiva do que outros escritores da mesma escola.

Georg Heym, poeta alemão nascido em 1887 e morto em 1912, teve apenas um livro publicado em vida, em 1911. Em virtude de sua morte precoce, aos 25 anos, sua obra não é muito extensa, mas mostra um poeta rebelde, herdeiro de Edgar Allan

⁴ Simpósio realizado em 28.6.2018, no Auditório da Biblioteca Universitária da UFSC, como atividade de encerramento da disciplina “Estudos da Monstruosidade”, na qual eu, assim como todos os alunos, pudemos apresentar as pesquisas que culminariam nos artigos do presente livro. Vale registrar que o evento foi aberto ao público, contando com uma boa adesão de estudantes e professores de Letras.

Poe e Charles Baudelaire, que retratava a cidade dos miseráveis, doentes e pedintes, dos hospitais repletos, das vielas de fome e miséria, das crianças maltratadas e negligenciadas. Em outras palavras, pode-se dizer que Heym era um visionário do terror e do grotesco. Sua produção literária foi negligenciada por décadas, tendo sido posteriormente reverenciada como obra prima do niilismo do início do século XX, por ter conciliado o macabro com o humano e a lírica poética com uma descrição crua do cotidiano. Segundo Otto Maria Carpeaux, em *A história concisa da literatura alemã* (2013), Heym, depois de Georg Trakl, foi o maior poeta da primeira geração expressionista. Em suas palavras:

O jovem Heym foi mestre na arte de expor em versos da mais severa cultura formal todos os aspectos feios, repelentes e fantásticos da vida moderna: “Der Gott der Stadt” (O Deus da Cidade), “Berlin” (Berlim), “Die Daemonen der Staedte” (Os Demônios das Cidades), “Die Vorstaedte” (Os Subúrbios), “Die Irren” (Os Loucos), “Morgue” são visões terrificantes, talvez só possíveis — naquele tempo — na imaginação de um adolescente assustado. (CARPEAUX, 2013, p. 164).

Por sua vez, Diamanda Galás, nascida em 1955, é cantora, pianista, compositora e artista performática norte-americana, filha de mãe grega e pai ligados à igreja ortodoxa. Essa ligação dos pais com a igreja fez com que ela tivesse uma sólida formação em música clássica, embora fosse impedida de cantar por seu pai, cujo caráter conservador associava o canto à prostituição. Por outro lado, foi também seu pai que, como diretor de um coral gospel, apresentou-a ao jazz de Nova Orleans e a levou a tocar, ainda na adolescência, com sua banda de música grega e árabe.

Aos 19 anos de idade, Diamanda Galás saiu de casa e mudou-se para a Califórnia, onde foi estudar imunologia e

hematologia, áreas que lhe serviriam posteriormente em seu trabalho como ativista e artista. Foi em meados da década de 1970 que ela começou a cantar, inicialmente de forma amadora, estreando profissionalmente em 1979, no Festival D'Avignon, na França, atuando como solista no papel de uma vítima de tortura turca na obra *Un jour comme un autre*, do compositor e trombonista experimental Vinko Globokar.

Em 1982 ela lançou seu primeiro álbum, *Litanies of Satan*, interpretando um poema de Baudelaire e, em 1984, inspirada em Poe⁵, começou a trabalhar em *The Mask of Red Death*, uma trilogia sobre a epidemia da AIDS, vindo a descobrir logo após que seu irmão também era portador da doença. Desde então, Diamanda Galás lançou cerca de 18 álbuns de estúdio e ao vivo, e participou de diversos filmes, emprestando sua voz potente a bruxas e demônios, e tem percorrido o mundo em festivais de música experimental ou de vanguarda, atuando como uma espécie de porta-voz apocalíptica dos doentes, das mulheres, dos refugiados, das vítimas da guerra e do moralismo cristão.

A obra a ser analisada, *Das Fieberspital*, e que põe em contato Heym e Galás, como já dito anteriormente, relata o sofrimento dos doentes de febre amarela em estágio terminal em um hospital alemão do início do século XX. Nessa época, Berlim era uma cidade em plena industrialização, o que trazia à tona também as condições precárias de existência do proletariado e do crescimento urbano e demográfico desordenado. O poema data de 1911, ano de lançamento do seu livro de poemas *Der*

⁵ Vale destacar que as influências de ambos os artistas convergem para os mesmos poetas – Poe e Baudelaire – coincidência que, de certa forma, conecta suas obras e suas visões de mundo, ainda que entre eles haja uma lacuna de quase um século.

Ewige Tag, época em que começavam a se desenvolver as bases do Expressionismo alemão.

Enquanto movimento artístico, o Expressionismo alemão foi bastante documentado e diverso, desempenhando importância considerável para a cultura daquele país ao influenciar também o cinema, a pintura, a poesia e a música, inclusive fora da Alemanha. Naquele contexto de opulência industrial e burguesa, em contraste com a decadência humana e a mecanização da vida nas grandes cidades, os expressionistas, herdeiros de Poe, dos góticos ingleses e também do Romantismo (CARPEAUX, 2013), refletiam um cenário de pessimismo e revolta contra os dogmas familiares e, principalmente, as instituições escolares, por meio do *Jugendbewegung* (Movimento da Juventude). Naquele momento, essa revolta dos jovens representava uma esperança de renovação do espírito alemão, que acabou sendo abafada pela eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Para combater a cultura dos pais (“os adultos”), esses jovens procuravam se exprimir por meio de uma “poesia de *Schrei* (grito), de gritos inarticulados na noite do desespero” (CARPEAUX, 2013, p. 159). O grito, aliás, está na origem da pintura expressionista alemã, pois não é por acaso que a obra “assombrada” do norueguês Edvard Munch, autor do célebre *O grito*, esteja entre suas principais influências e tenha sido pintada exatamente em Berlim, em 1893.

Voltando a *Das Fieberspital*, contudo, muito antes de qualquer tradução ou interpretação do texto original, é inevitável aos ouvintes perceber a atmosfera de sofrimento e dor que percorre o poema, mesmo que não se saiba exatamente o que dizem as palavras proferidas por Diamanda Galás. Por isso, não nos interessa aqui sua tradução exata⁶, mas sim perceber que

⁶ Aliás, pelo que pude apurar em cerca de dois meses de pesquisa, não há nenhuma tradução desse poema de Heym em português.

muito além das palavras, há na adaptação/recriação que Galás⁷ faz de Heym outros elementos materiais que concorrem para dar sentido ao poema em sua performance viva, os quais traduzem mais fielmente a atmosfera desesperadora do hospital alemão.

Nesse sentido, vale recorrer ao que diz Gumbrecht em *Atmosphere, mood, Stimmung – on a hidden potential of literature*, o qual, ao falar sobre a voz potente de Janis Joplin em *Me and Bobby McGee*, destacava que, independentemente de qual fosse a língua nativa do ouvinte e mesmo que este não compreendesse a língua inglesa, seria possível entender o sentimento profundo da cantora, por meio de suas modulações e metamorfoses de sua voz⁸. Da mesma forma, há, na voz e na performance de Diamanda Galás, elementos materiais que permitem ao ouvinte captar a angústia dos enfermos e a abjeção que ela pretende escancarar e provocar.

Assim, decidimos aqui nesta análise não privilegiar o conteúdo básico do poema, ou seja, suas palavras, como forma de ressaltar exatamente a força expressiva que a máquina

⁷ Interessante aqui ressaltar a importância das reflexões de Linda Hutcheon (2013) sobre a adaptação, inclusive no sentido em que esta se confunde com a própria ideia de tradução. Nas palavras de Hutcheon, foi Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, quem “argumentou que a tradução não é uma versão de algum significado não textual fixo que deva ser copiado, parafraseado ou reproduzido; na realidade, é um engajamento com o texto original que nos permite vê-lo de diferentes formas (...). Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemiótica de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos.” (HUTCHEON, 2013, p. 40)

⁸ “However, the drama of the song and its power over listeners depend much less on words and images than one might think on the basis of how I have been representing it. The drama of “Me and Bobby McGee” occurs, above all, through the modulations and metamorphosis of Joplin’s voice. Its pathos can also grip listeners who do not understand English, for the song uses words as forms; only in a secondary sense is the meaning of words important. The emotions, atmospheres, and moods that such a powerful voice summons forth are certain, anyone who has heard this song knows what they are, even though we have no concepts that might permit us to grasp them and share them with others descriptively.” (GUMBRECHT, 2012, p. 98)

performática de Diamanda Galás exhibe. Levaremos em consideração, antes de tudo, que seus elementos materiais podem realizar de forma mais cabal o sentido de *Das Fieberspital*.

Outro aspecto teórico que precisa ser tomado como ponto de partida desta análise tem como origem a obra recente *A máquina performática – a literatura no campo experimental* (2017), dos professores de literatura brasileira da Universidade de Buenos Aires, Gonzalo Aguilar e Mário Cámara. Nessa obra, os autores questionam o que acontece com aqueles elementos que a escrita não preserva, mas que também fazem parte da criação literária em algum momento e, portanto, podem ser vistos como signos, embora tenham sido relegados ao segundo plano. Entre esses signos, encontram-se as formas de entonação, os modos de vestir do artista e até mesmo suas grafias, que muitas vezes nos parecem elementos “mudos e invisíveis” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 7), mas que são sobremaneira importantes, principalmente quando se fala em performance, na qual o corpo do artista ocupa posição central.

Na seara literária, é comum que os críticos se deixem levar apenas pela dimensão escrita, sequer levando em consideração outros elementos que possam influir na criação e que certamente influenciam na performance da literatura. Todavia, quando se pensa em performance da literatura, ou seja, a leitura e a interpretação de um texto no palco, por exemplo, faz-se necessário (e muito bem-vindo ao panorama teórico, no sentido em que se podem superar algumas divisões institucionais entre disciplinas cuja inter-relação é mais que evidente) que se observe em que medida os elementos envolvidos na sua realização viva, na presença de um corpo que fala, gesticula, respira e ali se

manifesta de forma única e irrepitível, produz sentidos diversos.

Assim, é por meio dos conceitos de *máquina performática* e *campo experimental* que os autores pretendem fazer com que esses elementos marginais assumam uma posição privilegiada no debate estético. O primeiro refere-se à dimensão performática da literatura, agrupando todos os seus textos em uma relação indistinta com outras estéticas e linguagens, as quais se unem, como máquina performática, no chamado campo experimental. Este, por sua vez, é um contraponto à tradicional separação entre as disciplinas e, como tal, é um espaço indeterminado de articulação que agrega os diversos saberes a fim de provocar novas sensibilidades (AGUILAR; CÁMARA, 2017).

Esses conceitos muito nos interessam aqui, pois privilegiam a performance e, conseqüentemente, o corpo, elementos centrais na produção das peças musicais de Diamanda Galás, cujas apresentações ao vivo são tão marcantes que não há como sair indiferente delas, dada a intensidade com que se combinam todos esses aspectos, provocando medo e mal-estar em seus espectadores. Levando em consideração os conceitos de máquina performática e campo experimental, pretendemos aqui observar os efeitos da tradução/recriação do poema “*Das Fieberspital*” na voz e na performance de Diamanda Galás, tomando o conjunto de elementos envolvidos na apresentação (som, imagem, texto, visual, ambiência etc.) e partindo do pressuposto de que “nenhum signo é mais importante do que o outro” (ibid, p. 11), pois é exatamente nessa articulação interartística que se dá o sentido da obra de Galás, conseqüentemente, permitindo ampliar o sentido do poema original. Nas palavras de Linda Hutcheon:

O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em

associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais (HUTCHEON, 2013, p. 48).

De qualquer forma, “salta aos ouvidos” a voz de Diamanda Galás por suas características singulares, conforme já elencado no início deste artigo. A língua foi um elemento sempre privilegiado nas análises literárias, bem como a voz no sentido metafísico, como uma voz que fala em nome de todos os falantes de uma determinada língua. No entanto, a voz como marca da unicidade, como presença indubitável de um corpo único e definitivo, em contraposição a essa voz genérica que a linguística tem estudado ao longo dos últimos séculos, não tem sido devidamente investigada. Aliás, como diz Adriana Cavarero, que procurou estudar a filosofia da expressão vocal, há um vazio gigante em toda a tradição filosófica ocidental quanto ao estudo de tudo que marca a singularidade do ser humano, dada sua tendência a suprimir toda singularidade concreta em benefício da “universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne” (CAVARERO, 2011, p. 23). No caso de Diamanda Galás, porém, essa singularidade, além de ser indiscutível, é exatamente o que permite uma tradução mais cabal do poema de Heym, em virtude de seus gritos de dor e desespero, aos quais se somam os gritos de resistência de Galás.

Nesse sentido, cabe retomar aqui algumas ideias discutidas por Hutcheon no que tange à questão da adaptação de uma obra e sua tradução para o palco. No caso da obra em questão, o texto impresso ganha duas novas dimensões na versão de Galás, pois, além das palavras, agora apelam para a sensibilidade do espectador os aspectos sonoro e visual. É Hutcheon quem vai

dizer que, quando se pensa em adaptação do impresso para uma mídia performativa, “a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real. Contudo, o auditivo é tão importante quanto o visual nessa passagem” (HUTCHEON, 2013, p. 70), já que a música pode funcionar como uma condutora das emoções do espectador, mobilizando o aspecto afetivo, como já foi dito.

Mais do que isso, como se trata de uma performance ao vivo, além da música, o espectador é levado a observar também os elementos visuais, tanto no que diz respeito ao corpo da artista, seus movimentos, sua voz, sua aparência, quanto no que concerne ao cenário em que ocorre a apresentação. Em *Das Fieberspital*, são marcantes a baixa luminosidade do palco, dominado pela escuridão e pela alternância entre tons roxos e vermelhos que são lançados sobre a cantora. Assim, o poema original é recriado com novos (ou seriam ocultos?) significados que à época de Heym, pela limitação de recursos, talvez não fossem realizáveis.

A performance de Galás inicia com um ruído que se assemelha a uma respiração ofegante, cujo ritmo parece evocar um batimento cardíaco humano em conjunto com as luzes de palco, as quais aumentam e diminuem sua luminosidade, esvaindo-se como se sugerisse a vida de um enfermo em estágio terminal, e ressurgindo como um sopro de força latente daquele que ainda procura viver, ainda que em sofrimento. Esse ruído é produzido por recursos eletrônicos e permanece ao fundo de toda a performance como se uma máquina lhe fornecesse a base por sobre a qual a cantora expressa sua angústia e sua raiva extremas.

Vale aqui fazer o [link](#) com o manifesto *The art of noises*, de Luigi Russolo, escrito em 1912, o qual afirma que a vida antiga era totalmente silenciosa, mas a invenção das máquinas no século XIX trouxe para o mundo o barulho (HEGARTY, 2007,

p. 5). Aliás, foi a partir dos futuristas que o ruído passou a ser incorporado à arte como forma de expressão, coincidentemente – ou não – na mesma época em que a primeira geração de poetas expressionistas produzia sua obra, incluindo Heym. Segundo Punter e Byron, o romance gótico também surgiu com a industrialização, a partir do momento que o sistema agrícola tradicional entrou em colapso e gerou novas formas de trabalho, ao passo em que a urbanização distanciou as pessoas do mundo natural (PUNTER; BYRON, 2004, p. 20).

Ainda sobre o ruído e sua inserção na arte contemporânea, é interessante lançar mão da obra *Noise/Music - A history*, de Paul Hegarty, o qual ressalta a presença negativa do barulho, usado inclusive como forma de tortura, considerando o efeito que este tem sobre o corpo humano. O barulho é o indesejado e costuma ser definido por aquilo que ele não é, ou seja, como não música, como som inaceitável e desprovido de mensagem ou significado (HEGARTY, 2007). É o mesmo teórico que vai apontar em Russolo, autor do manifesto *The art of noises*, em 1912, a ideia de que o ruído representa, para aquele que o entende, uma fonte inesgotável de sensações (ibid, p. 14), entre as quais se encontram as sensações provocadas pela música radical de Diamanda Galás, que, segundo Steven Wilson, “oferece uma mensagem radical em uma linguagem radical e expressiva” (WILSON, 2014, p. 249). Certamente, o ruído, na música de Galás, tem a intenção de provocar no ouvinte sensações tão desagradáveis quanto àquelas contidas na ideia que esta veicula acerca do hospital da febre.

Na seqüência, entre essas luzes oscilantes, de fraca intensidade, surge o rosto cadavérico de Diamanda Galás, em tom altamente pálido em contraste com a escuridão que toma o palco, imóvel e fantasmagórico como uma aparição em um filme de terror. Voltando à performance, começa-se a ouvir a voz de Galás, pré-gravada, falando de forma sussurrada, rouca, débil e

alquebrada, aparentemente simulando a voz de um doente, ao passo que uma luz acende atrás dela, deslocando o foco de seu rosto para sua silhueta magra. Esse farfalho que anuncia o início da vocalização nos remete ao que Aguilar e Cámara informam acerca da presença do farfalho na literatura, compreendido como fuga ou suspensão do sentido, colocando o discurso sob suspeita. Nas palavras dos pesquisadores, “o farfalho funciona como uma mensagem interferida, exangue, índice sonoro do fracasso comunicativo e da potência que esse fracasso pode conter” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 69).



Enquanto essa voz macabra murmura um texto em uma língua áspera, a cantora se move solitária e lentamente em direção ao microfone, que está no canto esquerdo do palco. Entre um sussurro e outro, há pausas vocais, mas ainda marcadas pelo ruído, que contribuem para aumentar o clima de expectativa e ansiedade no ouvinte. Assim que Galás atinge seu posto, só é possível que o espectador veja os contornos de seu rosto na penumbra. Então, soma-se ao ruído inicial um som ainda mais

sinistro, como se fosse provocado pelo vento no fundo de uma caverna, em muito semelhante a um lamento coral fúnebre, que prepara os ouvintes para os primeiros uivos bestiais de Diamanda Galás, emitidos em um tom tão agudo que realmente não parecem humanos.

A voz surpreendente de Galás preenche o ambiente, emulando um lamento profundo e fantasmático, um uivo solitário que, aos poucos, vai se transformando em um grito rasgado, semelhante ao guincho de um animal ferido ou que denuncia uma ameaça ao seu grupo, ou ainda o grito monstruoso de horror ou do próprio monstro que nos mete medo. O grito também pode ser visto como um índice de suspensão do sentido, um espasmo vocal que precede e desestabiliza o sentido, fugindo ao controle da racionalidade, como fez Antonin Artaud em *Para acabar com o julgamento de Deus* por meio de gritos, palavras desconexas e da glossolalia⁹. Como asseveram Aguilar e Cámara, o grito “remete ao corpo e é signo de uma ordem pré-discursiva, representando energias pulsionais que não podem ser caladas nem transformadas em retórica”, os quais se perguntam ainda se o grito “trata-se do fundo animal que há no humano ou do humano que há em todo animal. Qual é o limiar entre a palavra e o grito, entre o humano e o animal?” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 69-70). Esse grito, então, nos congela, nos paralisa no assombro, ao mesmo tempo em que nos potencializa enquanto seres completos, talvez porque, como afirma Gil, em *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*, o monstro se situa num espaço indistinto entre o devir-outro e o caos, pois o “devir-animal está sempre latente em nós [...] e o que é o devir senão a experimentação de todas as nossas potências – afectivas, de pensamento, de expressão?” (GIL, 1994, p. 178).

9 HEGARTY, Paul. *Noise/Music – A history*. New York: Continuum, 2007. p. 30-32.

Na obra de Diamanda Galás, o grito ocupa posição de destaque e tem suas origens no teatro *Schrei*, forma dramática iniciada nos pequenos vilarejos alemães e que está associada ao Expressionismo. “Schrei” é um termo alemão que se refere a “grito, berro, uivo, gemido, clamor, gritaria e choro”¹⁰ (KUHNS, 2006) e, de acordo com a própria Diamanda, em entrevista concedida ao portal *Screenarchy* em 2011¹¹, pode ser entendida como:

Schrei means “shriek” but it can mean a shriek that’s the sound of objection, or the sound of funereal mourning, it can be used many different ways. The tradition of Schrei theater comes from small German villages, not Berlin, not Munich, and it was a virtuosic tradition where movement was oral and the sound was corporeal. The idea was that the spoken word and gesture were one. When I started referencing Schrei theater years ago, I was thinking of it in its particular form as related to German Expressionism. It was a rigorous actors theater. A Schrei theater performer was expected to be virtuosic

¹⁰ The term “Schrei” has a rather narrow semantic range including: “cry, shout, yell, howl, wail, scream, shriek.” As applied to Expressionist performance specifically, the significance of the Schrei varied according to the type of script and production it served, but all types appear to have found a use for it. In the première of Ernst Toller’s *Die Wandlung*, for example, it occurred thematically as a scripted expression of the horror of war. In Leopold Jessner’s staging of *Richard III*, it was a means of summarizing Jessner’s demonic idea of Richard’s character. In Lothar Schreyer’s *Kampfbühne* productions, it seems to have served primarily a tonal function – as one element in a complex orchestration of sounds. More than any other performance feature, consequently, the Schrei became the hallmark of that breadth of vocal and physical performance capability – and endurance – which was the first standard of excellence in Expressionist acting. However, it seems to have assumed its most comprehensive meaning in certain of the earliest Expressionist dramas, where emotional expression itself was both the subject, and the chief agency, of dramatic action.

KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*. 2 ed. Cambridge: Cambridge UP, 2006. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/german-expressionist-theatre/schrei-ecstatic-performance/0B05B12807A79007CD1066848CF3B0A0>. Acesso em: 08 ago. 2018.

¹¹ Entrevista disponível em <https://screenanarchy.com/2011/04/schrei-27-interview-with-diamanda-galas.html>. Acesso em: 08 ago. 2018.

because the words were springboards for extreme mental states. In some cases, there were few words but the actor was expected to do a hell of a lot with those few words. Many times they would perform in cafés or small theaters. They were usually shut down because the subject matter was forbidden. It was a theater style that was considered decadent.

Pode-se perceber que a conexão entre o trabalho de Diamanda Galás e o Expressionismo alemão não se resume ao poema de Georg Heym, cuja escolha parece ter sido muito coerente com a obra da cantora. Incluem-se aí a relação desta com a forte corporeidade envolvida nas performances daquela forma teatral alemã, a questão da envergadura vocal e a presença de temáticas como o horror da guerra e personagens demoníacos.

Em *Das Fieberspital*, os gritos infernais de Galás são intercalados por vocalizações mais graves e ásperas que, aos poucos, vão sendo substituídas por vozes agudas, de tom sarcástico, que tanto poderiam pertencer a uma criança quanto a uma bruxa idosa, e guturais profundos, como se saíssem de suas entranhas e fossem expelidos feito um escarro tísico. Então, nesse momento, surgem outras vozes, gravadas pela própria cantora e que são apostas junto com sua voz principal, a qual discursa em tom apocalíptico, semelhante a um pregador que ameaça seus ouvintes com o fogo e o enxofre do inferno, expressando a fúria divina contra os pecadores. Essas vozes formam um coro desarmônico de gritos desesperados, semelhante a um ritual de sacrifício humano, os quais servem de base para a declamação furiosa do texto de Heym. Interessante notar que a cantora acompanha essa ferocidade com seus braços, que gradualmente se dobram para trás como se o seu próprio corpo não suportasse o sofrimento exposto nesse momento. A performance atinge aí seu ponto culminante em termos de barulho e caos, produzindo

uma massa sonora desarmônica e de maior impacto para os espectadores.

Após esse ápice cacofônico, restam os gritos lancinantes de Diamanda Galás, que, em tom de lamento, vão fraquejando, acompanhando o movimento do seu corpo, que se contorce lentamente e, à medida que a atmosfera se torna mais silenciosa (no caso, *silêncio* aqui está sendo usado em oposição ao imenso ruído anterior, pois não há silêncio absoluto na obra discutida), seus braços giram em torno da cabeça e a manga longa de seu vestido preto cobre o rosto da cantora como um véu. Os uivos agudos, de matizes operísticos, se prolongam por mais alguns minutos e logo são substituídos por uma voz rouca, próxima do esgotamento, mas ainda demoníaca e gutural. As vocalizações se tornam mais pausadas e a voz, cada vez mais sussurrante, quase falha, vai sumindo, sendo acompanhada apenas pelo tilintar espaçado de um sino, como se este anunciasse o ocaso dos moribundos. A luz de palco vai desvanecendo e a cantora emite um sopro derradeiro, fica imóvel sobre o palco, com a boca aberta e as mãos apostas ao lado do corpo, como se fosse um cadáver, à medida que a sua imagem vai se dissipando, restando apenas penumbra e a visão parcial de seu rosto pálido. Além do sino que encerra a performance, um último fecho de luz aceso sobre o palco ainda capta o vulto de Diamanda, deixando antever apenas os cabelos e o seu movimento espectral sumindo na escuridão absoluta.

Ao cabo dessa apresentação performática, que vai da agonia inicial à fúria extrema, finalizando com a serenidade e o breu da morte, restam ao espectador uma sensação de alívio pelo fim do caos e o melancólico vazio do silêncio. Mais do que isso, o que Diamanda Galás oferece ao público é a trajetória dos enfermos no hospital da febre, sua passagem da dor à extinção da vida, por meio de seu próprio corpo, principalmente pela sua

voz multifacetada, levando os espectadores a experimentarem, tanto pela condição precária e indigna dos doentes quanto pela forma lúgubre e violenta escolhida por Galás para apresentar o tema, um mal-estar que se situa entre o horror e a abjeção. É esse sentimento híbrido que coloca o corpo de Diamanda Galás em contato com o nosso corpo enquanto espectadores.

À guisa de uma conclusão parcial, posto que, em virtude da brevidade deste artigo e da complexidade do tema, que sempre deixa aberta outras possibilidades de leitura, seria inadequado pensar em considerações finais, acredito que algumas palavras a respeito dessa questão certamente ajudarão a conectar melhor o horror, a abjeção e o corpo logo abaixo.

O horror arrepia o pelo, afirma Noël Carroll (1999). O abjeto revolve as entranhas, constata Julia Kristeva (1980). De qualquer forma, ambos se manifestam no corpo. Como espaço de destaque na arte contemporânea, a qual a obra de Diamanda Galás representa, o corpo está no ponto de convergência de todos esses elementos. É, segundo Márcio Seligmann-Silva (2003), a arte abjeta, que tem no corpo seu suporte contemporâneo e é nele que ela dialoga com a dor e a morte. É no corpo que o horror e a abjeção se encontram, tanto no corpo que as produz quanto no corpo que as recebe.

O horror em Diamanda Galás está inscrito no seu corpo. Embora não seja o monstro em si (diferindo aqui daquilo que Carroll chama de horror artístico, no qual o monstro deveria estar necessariamente presente), ela se apropria dos aspectos monstruosos citados por diversos estudiosos do tema. As unhas compridas da artista, bem como os olhos fundos maquiados em preto e a boca que emite gritos terríveis, lembram o complexo

olhos-boca-mãos que Luiz Nazário (1983) destacava como característico do monstro em sua intencionalidade de provocar horror e que marcou as faces do mal no cinema expressionista alemão. Ademais, o contraste do negror dos olhos e dos cabelos se dá contra a pele alva, que faz Diamanda lembrar um cadáver – segundo Kristeva, é aquele que caiu e, portanto, é o símbolo máximo da abjeção, “o mais repugnante dos dejetos” (1980) – ou ainda o imortal Drácula da literatura gótica. A vestimenta de Diamanda Galás também é um signo aqui, pois seu longo vestido preto lhe confere aparência fantasmagórica e sisuda, além de sua expressão facial grave e intimidadora e da voz igualmente ameaçadora, monstruosa. Todos esses elementos convergem para o corpo, o espaço do impuro, em oposição à pureza da alma.

É Kristeva quem vai trazer à tona a questão do impuro, para introduzir no debate teórico o tema da abjeção, retomado de Bataille. Para Kristeva, a abjeção é essa revolta obscura que se manifesta a partir do corpo, um misto de atração e repulsa, nojo de algo que, em algum momento, já me pertenceu, mas que hoje está radicalmente separado de mim. Diamanda Galás, por meio de seu corpo impuro, repugnante como um cadáver, atrai (e hipnotiza) o olhar com seu canto horripilante, que arrepia o pelo e convulsiona o estômago, mas deixa o espectador estático diante do seu poder, diante do desconhecido que sua performance dolorosa e caótica, potencialmente abjeta, abre à sensibilidade deste. Os limites dessa sensibilidade são pressionados, de dentro para fora – pelas suas sensações – e de fora para dentro – pela atmosfera que lhe toma os sentidos – a serem expandidos de forma tão violenta que leva à perturbação da identidade do espectador. Como diz Kristeva (1980):

Não é, pois, a ausência de limpeza [*propreté*] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não

respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto. O traidor, o mentiroso, o criminoso em sã consciência, o violador sem vergonha, o assassino que alega salvar... Todo crime, por assinalar a fragilidade da lei, é abjeto, mas o crime premeditado, o assassinato acobertado, a vingança hipócrita o são mais ainda porque redobram e aumentam essa exibição da fragilidade legal. Aquele que renuncia a moral não é abjeto – pode haver grandeza na amoralidade e mesmo no crime que ostenta sua falta de respeito à lei, revoltado, liberador e suicida. A abjeção, em si, é imoral, tenebrosa, oscilante, suspeita: um terror que se dissimula, uma raiva que sorri, uma paixão por um corpo que lhe troca ao invés de lhe aquecer, um devedor que lhe vende, um amigo que lhe apunhala... (KRISTEVA, 1980, p. 4).

A abjeção, então, está na traição, na ciência que mata, em vez de acolher, como faz com os enfermos do hospital de Heym e, ainda que o espectador não saiba do que se trata, a abjeção lhe será fornecida pela performance de Diamanda Galás, cuja violência visual, sonora e verbal trai a arte clássica e traz desarmonia e ruído para o lugar tradicional da harmonia e da beleza. Diamanda Galás opera, assim, um deslocamento de sentido e sensibilidade de difícil digestão (no sentido metafórico e literal, simultaneamente), a ponto de querer fazer regurgitar ou provocar crises de pânico na audiência.

Como bem o disse Noël Carroll, o horror produz uma agitação que combina e confunde aspectos emocionais e físicos, como contrações musculares, frio na espinha, entorpecimentos, paralisias ou náuseas, para citar alguns mais comuns. Interessante notar que o gótico do século XIX produz um deslocamento semelhante, ao mostrar que ciência também poderia matar, como em Robert Louis Stevenson ou Mary Shelley, por exemplo, a quem coube provocar desconfiança sobre a ciência com Dr.

Jekyll e Frankenstein, personagens que também perturbam a identidade humana¹² (PUNTER; BYRON, 2004).

Dessa forma, como se estivesse vomitando a voz de suas entranhas mais profundas, com seus guturais rasgados, Diamanda Galás aproxima ética e estética, política e arte, provocando inquietação e revolta por meio do excesso de sua música radical. A música que excede as fronteiras do bom gosto e causa mal-estar para, assim, desestabilizar o sujeito, ameaçar sua identidade pela abjeção e fazê-lo questionar a realidade. Afinal, como afirmam Ferreira e Souza:

O abjeto mostra-se através do excesso de realidade. As imagens não têm anteparos, apresentam uma literalidade característica do evento traumático: ali, onde não é possível representar, o que resta é a experiência da ferida. As marcas do abjeto revelam na arte suas possibilidades contestadoras, subversivas e questionadoras da cultura atual e das normas e condutas vigentes em nossa sociedade, pois, ao tocar na fragilidade de nossas fronteiras, questionam o mundo imaginário de uma fantasia capturada pelo consumismo e se colocam como uma recusa frente a essa posição. (FERREIRA; SOUZA, 2010, p. 13).

Mais do que mero caos abjeto, *Das Fieberspital*, na versão de Galás, é uma performance contemporânea que atualiza e recombina, no campo experimental, diversas concepções estéticas e discursos, como o Expressionismo e o gótico, além de

¹² *The very ideas of what it meant to be human were disturbed in the face of increasing regimentation and mechanistic roles. Notably, as Jerrold E. Hogle remarks, it is precisely at this moment that Mary Wollstonecraft Shelley's Frankenstein (qq.v.) emphasizes the horror of her creature's artificiality: the human is replaced by an automaton manufactured from fragments (Hogle, 1998). Discoveries in the sciences only served to aggravate a sense of alienation and further disturb notions of human identity.* (PUNTER; BYRON, 2004, p. 20).

recriar de forma mais completa o poema de Heym, expandindo a sensibilidade por meio de sua máquina performática, como se pretendia no início desta análise. Sua obra faz com que a audiência, através da abjeção, compartilhe da mesma sensação de desespero, decadência e sofrimento dos doentes de febre amarela, ou, considerando as implicações éticas e políticas da arte, o sofrimento e o desconforto do humano diante de sua própria miséria, mas não sem apontar uma estratégia de resistência por meio do grito.

Referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FERREIRA, Sílvia; SOUZA, Edson L. A. Marcas do abjeto na arte contemporânea. In: Revista *Tempo Psicanalítico*. Rio de Janeiro: Sociedade de Psicanálise Tracy Doyle. V. 42.1, 2010. p.75-88.

GALÁS, Diamanda. *Das Fieberspital (The Fever Hospital) [part II]*. 2017. 10min23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UX2yUhvOsBg>. Acesso em: 02.Ago.2018.

GALÁS, Diamanda. *Das Fieberspital (The Fever Hospital) – Work in progress*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dgwoEi3UTNQ&t=922s>. Acesso em: 02.Ago.2018.

GASPAR, Luís. *Georg Heym, Biografia*. Disponível em: http://www.truca.pt/ouro/biografias1/georg_heyman.html. Acesso em: 03.Ago.2018.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). *Pedagogia dos Monstros*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GUILLEN, Michael. *SCHREI 27: Interview with Diamanda Galás*. Disponível em: <https://screenanarchy.com/2011/04/schrei-27-interview-with-diamanda-galas.html>. Acesso em: 08.Ago.2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Moods, Stimmung: On a hidden potential of literature*. California: Stanford University Press, 2012.

HEGARTY, Paul. *Noise/Music – A history*. New York: Continuum, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, “Approche de l'abjection”. p. 07-27. Trad. Allan Davy Santos Sena. Disponível em: https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1. Acesso em: 03.Ago.2018.

KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*. 2. ed. Cambridge: Cambridge UP, 2006. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/german-expressionist-theatre/schrei-ecstatic-performance/OB05B12807A79007CD1066848CF3BoAo>. Acesso em: 08 ago. 2018.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1983

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Blackwell Publishing: London, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Cátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: Revista *ALEA*, vol. 5. Rio de Janeiro. Jan./Jul, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100003. Acesso em: 08 ago. 2018.

WILSON, Steven. *The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, and Merzbow: a Hermeneutic Approach to Expressive Noise*. Dissertation (Doutorado em Filosofia em Musicologia). Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

***A essência do mal*, de Luca D’Andrea, e sua tradução para o português brasileiro**

Karine Simoni

Não é difícil encontrar, na literatura italiana, exemplos de situações, personagens e descrições que tenham o horror como foco, embora não se possa afirmar que a Itália tenha uma “escola” de horror ou uma tradição estabelecida nesse gênero, se considerarmos o gótico como o gênero narrativo marcado por elementos como castelos assombrados, cemitérios, prisões subterrâneas, macabro e presença do sobrenatural; gênero este que teria surgido no século XVIII na Inglaterra (PEIXOTO, 2018).

Apesar de oficialmente inaugurado com *O castelo de Otranto* (1764), o gênero gótico, ou melhor dizendo, algumas de suas características/ temas/ personagens podem ser encontrados na literatura italiana antes mesmo da publicação da obra de Horace Walpole. Poderíamos pensar em algumas novelas ou contos do *Decameron* de Boccaccio, como a história de Lisabetta da Messina, que após descobrir a morte de seu amante assassinado pelos irmãos, corta a cabeça dele e a enterra em um vaso, ou a história de Nastagio degli Onesti, cuja amada lhe desprezara até ver em sonho uma jovem sendo caçada e seu coração continuamente devorado de modo brutal por cães selvagens. Há também as descrições do *Inferno* de Dante, com suas paisagens

tenebrosas e fétidas, gritos dos condenados expostos a rios de sangue fervente, demônios, mordidas de animais selvagens e outros sofrimentos inimagináveis. Na literatura do século XIX, a paisagem constantemente opressora e o estado de espírito do personagem Jacopo Ortis, da homônima obra de Ugo Foscolo, ou os contos de Ugo Tarchetti, também poderiam ser remetidos ao terror – o terror psicológico.

Passadas décadas e mesmo séculos, o gosto pelos temas ditos góticos, como o horror, o medo, o macabro, os ambientes opressores, as situações e estados mentais limítrofes entre a razão e a loucura continuam a despertar a atenção de escritores/as, leitores/as e editores/as de todo o mundo.

É o caso da obra *A essência do mal* [La sostanza del male], o primeiro romance de Luca D’Andrea, professor de literatura no ensino médio nascido em 1979 e natural de Bolzano, cidade localizada na região dos Alpes, no Trentino-Alto Ádige, norte da Itália. *A essência do mal* foi “descoberta” na feira de livros de Londres, que aconteceu em abril de 2016, antes mesmo da sua publicação na Itália, ocorrida em junho do mesmo ano pela renomada editora Einaudi. A opinião dos editores, dos agentes literários e dos principais jornais italianos ao ler o manuscrito da obra foi bastante contundente em ressaltar o “fenômeno mundial” que se destacara, dentre outras qualidades, porque D’Andrea constrói um dispositivo com um ritmo forte: “O thriller deste jovem iniciante arrastou a todos com a força de uma avalanche”¹ (D’ANDREA; VINCENZI, 2016, s/n.), que tem a Natureza imponente e indomável como a verdadeira protagonista (POLESE, 2016).

Antes mesmo de a obra ter sido publicada na Itália, os direitos de tradução/ publicação foram vendidos para cerca

¹ “Il thriller di questo giovane esordiente ha travolto tutti con la potenza di una valanga.”

de trinta países, dentre os quais Estados Unidos da América, Inglaterra, França, Alemanha, Espanha, Holanda, Lituânia, Noruega, China, Dinamarca, Finlândia, Hungria, Israel, Polônia, Turquia, Romênia e Grécia. No Brasil, a tradução foi realizada por Karine Simoni e Paulo Henrique Pappen e foi publicada em 2018 pela editora Intrínseca, com sede no Rio de Janeiro. O objetivo desse estudo é justamente apresentar a obra e tecer alguns comentários acerca do seu processo de tradução. Inicialmente destacarei os elementos que constituem o terror e o macabro, para em seguida mostrar, ainda que de modo panorâmico, alguns pressupostos que direcionaram o projeto de tradução do texto para o português brasileiro.

Antes de expor brevemente o enredo e os personagens, e para melhor compreendê-los, vale lembrar o que seria característico de um romance gótico:

A escola gótica inglesa demonstrou-se sempre fiel à preocupação didática do século XVIII, que justificava o uso da crueldade e da perversidade como forma de glorificar a virtude – que no final sempre triunfava. Na sua essência, este tipo de romance é, primeiramente, um romance sentimental onde intervém o sobrenatural. O seu esquema fundamental implica uma donzela virtuosa, um herói apaixonado e um vilão que não olha a meios para obter os seus fins. A isto acrescentam-se as forças ocultas do sobrenatural e um ambiente tenebroso. Alguns dos elementos que constituem este romance gótico são, entre outros, os seguintes: a existência de um antigo manuscrito; a magia; os fantasmas ou espectros; a loucura e os sonhos proféticos; um castelo antigo ou em ruínas; as obras de arte, armaduras e espadas ferrugentas; os crimes e imenso sangue; a religião católica; a Itália; e a Natureza como leit-motif. (PEIXOTO, 2018).

Não é difícil encontrar em *A essência do mal* várias das propriedades apontadas por Peixoto. A narrativa, dividida em 31 capítulos, relata uma história que se passa no arco temporal de 1985, ano em que foi cometido um grave crime, até 2014. Ambientada no imaginário vilarejo de Siebenhoch, próximo aos limites com a Áustria, no Alto Adige Trentino, região de montanhas, a trama apresenta cerca de quinze personagens que no desenrolar da história têm suas vidas direta ou indiretamente circundadas por dois elementos principais: os desdobramentos do crime – o desaparecimento de três jovens durante um dia de tempestade e o posterior encontro de seus cadáveres desmembrados e mutilados, como se um animal os tivesse despedaçado – ocorrido em circunstâncias ainda não esclarecidas; e a proximidade com o Bletterbach, um canyon de grandes proporções no meio das montanhas, lugar realmente existente, decretado patrimônio mundial da humanidade pela UNESCO e depositário de camadas geológicas de diferentes eras, onde fósseis de plantas e animais pré-históricos testemunham a história do mundo.

Na narrativa, Bletterbach é detentor também de lendas e superstições, e é a partir delas que Luca D’Andrea amplia a sua capacidade narrativa, que transita, de modo nem sempre preciso, entre constatações geográficas, biológicas, paleontológicas e geológicas, e as “forças de liberdade que residem na literatura” (BARTHESE, 2009, p. 15). A indefinição exata desses limites é uma característica da escrita literária e, em *A essência do mal*, é provavelmente um dos elementos a promover o efeito da inquietação e de suspense no/a leitor/a. O canyon é o local onde em tempos quase imemoriais foram lançadas às profundezas mulheres consideradas bruxas, ladrões e assassinos; de modo que o lugar, no romance, embora turístico, era considerado absolutamente maldito pelos habitantes locais; morada de seres

diabólicos e monstruosos, dentre os quais o mais impactante é uma criatura abissal, talvez tão milenar quanto o próprio lugar, chamada de *Besta*, eixo sobre o qual giram o imaginário e as ações e pensamentos do protagonista Jeremiah Salinger ao tentar desvendar o crime de 1984.

Com efeito, pelos pontos de contato entre as fantasias sobrenaturais, a realidade dos crimes e as características geográficas que apresenta, o lugar fascina de modo especial Jeremiah, norte-americano de Nova Iorque, filho de mãe alemã e autor de documentários que retorna para a Itália com a esposa Annelise, italiana, e a pequena filha Clara, para passar um tempo junto à família de Annelise. Ao gravar cenas para um documentário sobre o pronto-socorro alpino, um grave acidente de helicóptero acontece e o único sobrevivente é o próprio Jeremiah, que se sentirá para sempre culpado pelo ocorrido. Permanece na Itália com a família na casa de Werner, pai de Annelise, para se recuperar do desastre e da “visão” da Besta no momento do acidente; nesse período conhece a história do assassinato cruel da jovem Evi e dos jovens Markus e Kurt; sente-se muito atraído pela ideia de descobrir o mistério que envolve os assassinatos e decide tentar desvendar a história, mesmo correndo o risco de esmaecer ou mesmo perder o afeto da esposa e da filha, dada a sua quase obsessão pelo caso. Distancia-se assim da vontade de todos/as de se manterem distantes daquele passado doloroso, que acabara por se tornar um tabú, até porque outras mortes aconteceram depois por conta daquele fatídico ano. Por isso, provavelmente, a escolha de um personagem estrangeiro, cujo olhar pouco acostumado ao local poderia ser mais propício para descobrir onde se aninha a “essência do mal”. O que teria acontecido naquela noite de tempestade? Teria sido a Besta a assassinar os jovens? Por que ninguém quer falar sobre o caso? Quem é a criatura de existência racionalmente impossível que de fato viveria nas profundezas

de Bletterbach? Investigando de forma escondida da família, Jeremiah conta com a ajuda de Mike McMellan, seu sócio e amigo, e também com Max Krün, chefe da polícia florestal de Siebenhoch e melhor amigo de um dos jovens assassinados, para finalmente desvendar o verdadeiro motivo das mortes e a forma como aconteceram, que inclui, ainda que de forma paralela, o tão temido encontro com a criatura pré-histórica.

Stephen King, Jeffery Deaver e Jo Nesbø são os autores nos quais Luca D'Andrea afirma ter se inspirado para compor a trama e os personagens (D'ANDREA; VINCENZI, 2016), mas junto com elementos de horror, macabro e mistério, estão presentes também a valorização da amizade e do conceito de família. Isso não impede que o ritmo narrativo seja tenso, pelo contrário, são talvez determinantes para o estabelecimento de alguns conflitos: a título de exemplo, destaco de um lado as preocupações da família em relação à determinação de Jeremiah em descobrir as respostas para o crime, e de outro, a obsessão, quase loucura, de Jeremiah em encontrar provas e respostas para o crime e para a existência da Besta; ainda, as descrições da beleza do cenário, ao mesmo tempo natureza imponente e misteriosa que leva o/a leitor/a a descer literalmente ao fundo da terra.

De fato, a montanha parece personificar a presença divina e ao mesmo tempo demoníaca da natureza, como se a querer revelar a identidade da Besta, criatura da qual ninguém ousa duvidar a existência. Podemos então afirmar que o terror é construído a partir principalmente da imagem da montanha, tanto por ter sido o lugar do assassinato dos jovens, como por ser um lugar inacessível, misterioso, morada da Besta. A montanha, vale lembrar, está relacionada ao céu em diferentes mitos, como o Olimpo para os gregos, as Montanhas Sagradas na China, ou ainda o Monte Sinai para os cristãos, para citar alguns exemplos. Mas a montanha está também relacionada ao perigo, ao arcano e

ao risco, como aliás podem ser visualizadas nos chamados *filmes de montanha*, que desde o começo do século XX fazem parte da cultura cinematográfica de países como Alemanha, Itália, França e EUA. Nesse gênero cinematográfico, a montanha é retratada não como elemento estético, mas como a protagonista e a responsável por colocar o ser humano em contato com o mundo natural e primitivo e com situações limites das quais ele retorna geralmente dotado de maturidade e sabedoria.

Em *A essência do mal* os cenários que descrevem a montanha são predominantemente fechados, deprimentes e opressores, como a refletir o terror primordial da Besta, algo que não se sabe exatamente o que é, pois sua forma exata é desconhecida, mas não a sua presença. A propósito da presença e da importância da natureza na trama, Luca D'Andrea afirma que a montanha

é fundamental na história, não é apenas o cenário: a montanha é decisiva, porque é um lugar fechado. No nosso meio se diz: aquilo que acontece no pico, permanece no pico. 90% [das descrições] é realmente a minha terra, o restante é a minha fantasia. Procurei apagar a imagem de cartão postal que todo mundo tem das Dolomitas: essas montanhas são acima de tudo uma história imponente acumulada ao longo dos séculos². (D'ANDREA; VINCENZI, 2016).

Nota-se, em vários elementos da escrita de Luca D'Andrea, uma certa proximidade entre as escolhas do autor na construção de sua narrativa e as formas/ elementos do romance gótico inglês, conforme apontados acima por Peixoto. Existe uma tensão

² *“È fondamentale nella storia, non è solo la scenografia: la montagna è decisiva, perché è un luogo chiuso. Da queste parti si dice: quel che accade in vetta resta in vetta. Al 90% è realmente la mia terra, poi c'è la mia fantasia. Ci tenevo a cancellare l'immagine da cartolina che tutto il mondo ha delle Dolomiti: queste montagne sono soprattutto una storia imponente accumulata nei secoli.”*

estabelecida entre o macabro e a iniquidade dos assassinatos e a virtude de Jeremiah, homem de boa índole, pai afetuoso, dotado de sentimentos de amizade, respeito e justiça para com os amigos e companheiros. A “donzela virtuosa” da qual nos fala Peixoto em relação ao romance gótico inglês, em *A essência do mal*, poderia ser remetida à Annelise, construída como figura feminina obediente ao marido, talvez submissa, mãe cuidadosa e filha afetuosa, que acompanha a mudança de comportamento do marido ao investigar o crime e sofre com os silêncios e ausências dele. O mal e a vilania são representados pelos assassinatos crueis e macabros; o sobrenatural é personificado na figura da Besta e, por fim, a presença impactante da natureza e dos ambientes gélidos, escuros, misteriosos, assim como os sonhos e momentos de indiscernimento entre sonho e realidade sofridos pelo protagonista contribuem para a construção do horror.

A tradução para o português, realizada, como foi dito, por mim e por Paulo Henrique Pappen, procurou considerar atentamente esses elementos do léxico, do ritmo, da sintaxe própria da língua do autor, sem desconsiderar os elementos culturais que também formam o seu estilo, e ainda procurando construir um texto em português que ficasse ao mesmo tempo próximo ao texto em italiano. Trago aqui as considerações de Antoine Berman, que em *A tradução e a letra*, afirma:

[...] assim como o Estrangeiro é um ser carnal, tangível na multiplicidade de seus signos concretos de estrangeiridade, também a obra é uma realidade carnal, tangível, viva no nível da língua. [...] O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à letra da obra. (2013, p. 98).

Realizar tal aproximação à letra do texto significa criar um novo texto no qual as marcas da língua e da cultura de partida

estejam visíveis, e que não sejam não transparentes ou inerentes à língua de chegada. Dito de outro modo, no processo de tradução do romance aqui apresentado buscamos construir um texto em que o trabalho do/a tradutor/a estivesse visível em primeiro lugar para que o/a leitor/a possa reconhecer particularidades da língua e do texto de partida, e em segundo lugar, mas não menos importante, para que o trabalho de tradução possa ser identificado como tal, em prol da valorização da figura do tradutor. Com isso, acreditamos poder oferecer ao público um texto no qual as nuances da escrita de Luca D'Andrea estejam visíveis por acreditarmos ser esse um aspecto importante a ser considerado, dada a forma como o autor concebe a sua narrativa: um texto que corre veloz, mesmo nas descrições mais detalhadas, e escrito em um italiano bastante particular se comparado, por exemplo a escritores/as que utilizam uma linguagem mais coloquial ou mesmo dialetal, o que é comum na literatura produzida na Itália. Ao relatar sobre a linguagem que utiliza, o autor afirma: “Viver em um lugar distante dos centros metropolitanos talvez ajude e talvez ajude também o meu conhecimento do alemão. Mas na verdade o que busco é a simplicidade, a velocidade da narração, não perder a atenção do leitor”³ (D'ANDREA, 2016). Esses aspectos da narrativa, como foi dito, foram seguidos na maior parte do tempo: procuramos manter a pontuação, os sinais gráficos, a sintaxe. Da mesma forma, os nomes de pessoas e de topônimos não foram traduzidos, para que o/a leitor/a pudesse, minimamente, identificar que o texto se trata de um trabalho de escrita produzido em outro país.

A título de exemplo, destaco um desafio de tradução logo no final do primeiro capítulo, quando o autor utiliza um jogo de palavras e números que, juntos, resultaria no número 666,

³ “*Vivere in una terra lontana dai centri metropolitani forse aiuta e forse anche la mia conoscenza del tedesco. Ma in realtà quello che cerco è la semplicità, la velocità della narrazione, non perdere l'attenzione del lettore.*”

comumente designado como o número do diabo. Trata-se da seguinte passagem, em que o protagonista lembra-se do acidente de helicóptero e de como, no meio do choque e do desespero da turbulência, ouve o que acredita ser a voz da Besta, o que determina a partir daí o seu interesse por essa figura lendária:

<p>Fu a quel punto che vidi. Quando rimasi solo, al di là del tempo e dello spazio, io vidi. Il buio. Il buio totale. Ma non morii. Oh no. La Bestia si prese gioco di me. Mi lasciò vivere. La Bestia che adesso sussurrava: «Resterai con me per sempre, per sempre...» Non mentiva. Una parte di me è ancora lí. Ma, come avrebbe detto mia figlia Clara sorridendo, quella non era la z alla fine dell'arcobaleno. Non era la fine della mia storia. Al contrario. Quello non fu che l'inizio. Sei lettere: «Inizio». Sei lettere: «Bestia». Proprio come: «Orrore».</p> <p>(D'ANDREA, 2016, p. 4-5)</p>	<p>Foi nesse momento que vi. Quando fiquei sozinho, além do tempo e do espaço, eu vi. A escuridão. A escuridão total. Mas não morri. Ah, não. A Besta se divertiu comigo. Deixou-me viver. A Besta que agora sussurrava: – Você vai ficar comigo para sempre, para sempre... Não estava mentindo. Parte de mim ainda está lá. Mas, como minha filha Clara diria sorrindo, aquilo não era o z no fim do arco-íris. Não era o fim da minha história. Pelo contrário. Aquilo foi apenas o início. Seis letras: “Início”. Seis letras: “A Besta”. Exatamente como: “Horror”.</p> <p>(SIMONI; PAPPEN, 2018, p.8)</p>
--	---

Tanto no italiano como no português as palavras “inizio” e “início”, “orrore” e “horror” possuem seis letras. Para manter o número de letras equivalente nas palavras “Bestia” e “Besta”, optamos por inserir o artigo determinativo “A” de modo a preservar o significado do número seis nos três casos e assim manter, ao final, o número 666.

Em relação à sintaxe, destaco um trecho para mostrar o ritmo da construção da narrativa, que, repito, procuramos manter na tradução. O fragmento retrata o momento em que

Jeremiah está tentando sair de um lago subterrâneo no qual caíra após adentrar em uma pequena abertura na montanha em busca de pistas do provável assassino, que teria sido morto e jogado naquele abismo debaixo da terra:

<p>La lampada montata sul casco funzionava a tratti. Doveva aver sbattuto mentre cadevo. Mandava brevi flash (luce, buio, luce, buio) che illuminavano le acque nere e immote in uno sfarfallio che non aiutava le mie pupille ad abituarsi all'oscurità, anzi. Però, durante uno dei preziosi secondi di luce, mi parve di vedere la sponda e cercai di nuotare in quella direzione. Bracciate lente e metodiche.</p> <p>Ma.</p> <p>Non era la battaglia. Era freddo e viscido. Ghiaccio, pensai. Soltanto ghiaccio. Il ghiaccio si <i>mosse</i>. E qualcosa, sott'acqua, mi sfiorò il ginocchio.</p> <p>Luce, buio. Luce, buio.</p> <p>L'oggetto che avevo toccato era grosso e bianco e quando un improvviso lampo lo illuminò si <i>immerse</i>. Nel buio, sentii lo sciabordio dell'acqua che si richiudeva su di lui. Come fosse stato un grosso pesce albino.</p> <p>Oppure...</p> <p>Le mie urla divennero un coro di strepiti, mille voci sovrapposte, che sembravano farsi beffe della mia paura. Le grida delle donne condannate da Siebenhoch. Le risate delle streghe sepolte laggiù.</p>	<p>A lâmpada colocada no capacete funcionava de tanto em tanto. Devia ter se batido quando eu caí. Enviava breves flashes (luz, escuro, luz, escuro) que iluminavam as águas negras e imóveis em um lampejo que não ajudava as minhas pupilas a se acostumarem com a escuridão, pelo contrário. No entanto, durante um dos preciosos segundos de luz, pensei ter visto a margem e tentei nadar naquela direção. Braçadas lentas e metódicas.</p> <p>Mas.</p> <p>Não era a borda. Estava frio e viscoso. Gelo, pensei. Apenas gelo. O gelo <i>se moveu</i>. E algo, debaixo da água, tocou meu joelho.</p> <p>Luz, escuro. Luz, escuro.</p> <p>O objeto que eu tinha tocado era grande e branco e, quando um súbito clarão o iluminou, ele <i>mergulhou</i>. No escuro, eu ouvi o borbulhar da água que se fechava sobre ele. Como se fosse um grande peixe albino.</p> <p>Ou então...</p> <p>Os meus gritos tornaram-se um coro de berros, milhares de vozes sobrepostas, que pareciam se divertir com o meu medo. Os gritos das mulheres condenadas em Siebenhoch. O riso das bruxas enterradas lá.</p>
--	--

<p>Era questo che Gunther diceva di aver sentito. Cio che doveva aver udito Oscar Grunwald prima di morire, rannicchiato in quella fessura della roccia come se... Come se avesse visto qualcosa di terribile muoversi nell'acqua. Qualcosa di grosso e freddo. E per la seconda volta mi sentii toccare il piede. Con maggiore insistenza. Alzai di scatto la gamba e finii con la testa sotto il pelo dell'acqua. In quel momento la lampada si accese.</p> <p>Luce. Era bianco. Era enorme. <i>Jaekelopterus Rhenaniae</i>. Scalciai.</p> <p>(D'ANDREA, 2016, p. 390-391)</p>	<p>Era isso que Günther dizia ter ouvido. Isso que deve ter ouvido Oscar Grünwald antes de morrer, encolhido naquela fenda da rocha, como se... Como se tivesse visto algo terrível se mover na água. Algo grande e frio. E pela segunda vez eu senti tocarem meu pé. Com mais insistência. Levantei rapidamente a perna e acabei com a cabeça debaixo d'água. Naquele momento a lâmpada se acendeu.</p> <p>Luz. Era branco. Era enorme. <i>Jaekelopterus Rhenaniae</i>. Eu me debati.</p> <p>(SIMONI; PAPPEN, 2018, p. 315-316)</p>
--	--

Chamo a atenção para as frases e parágrafos breves – alguns parágrafos inclusive com uma única palavra –, construções pouco comuns na prosa italiana e que possivelmente foram construídos dessa maneira para marcar um ritmo de leitura ofegante como a respiração rápida e curta que geralmente é percebida em casos de tensão, ansiedade e medo, como na situação em que o protagonista se encontra. Portanto, a pontuação é um elemento fundamental para marcar o ritmo e por esse motivo foram mantidos os mesmos elementos na tradução.

A tradução, na sua função primordial de colocar línguas, textos e culturas em contato, mostrou-se um espaço diferenciado de leitura e de aprendizado do gótico na atualidade. A exemplo dos autores que Luca D'Andrea afirma considerar como modelos, o seu romance trabalha em várias frentes, ao explorar o lado sombrio, contraditório e perturbado do ser humano, ao mesmo tempo em que transita com desenvoltura por conceitos como lealdade,

amizade, amor e empatia. Seus personagens são explorados de modo a exigir do leitor um olhar atento para a intersecção e cruzamento das possíveis e diversas facetas do humano e do bestial, o que não deixa de ser, em última instância, uma leitura da vida em sociedade e dos conflitos individuais, tal qual a fizeram os/as grandes mestres do gótico dos séculos anteriores.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 14^a ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Mauri Furlan. 2^a ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

D'ANDREA, Luca. *La sostanza del male*. Torino: Einaudi, 2016.

D'ANDREA, Luca. *A essência do mal*. Trad. Karine Simoni e Paulo Henrique Pappen. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

D'ANDREA, Luca; VINCENZI, Massimo. Luca D'Andrea, pensavo fosse solo un noir invece è un caso. In: *La Repubblica*, 23/06/2016. Disponível em http://www.repubblica.it/cultura/2016/06/23/news/luca_d_andrea-142636369/. Acesso em: 28 out. 2018.

PEIXOTO, Andreia. Literatura Gótica. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2018. Disponível em <http://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/literatura-gotica/>. Acesso em 28 out. 2018.

POLESE, Ranieri. Horror d'alta quota in bianco e nero. La maledizione della montagna In: *Corriere della Sera*, 20/07/2016. Disponível em: https://www.corriere.it/cultura/16_luglio_20/einaudi-stile-libero-libro-luca-dandrea-la-sostanza-del-male-70ae2be8-4e91-11e6-8e8b-1212ced41b8e.shtml. Acesso em 28 out. 2018.

Minibiografias

Ane Girondi é mestre em Engenharia e Gestão do Conhecimento – Especialidade Mídias do Conhecimento do Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento da Universidade Federal de Santa Catarina. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Técnica em Audiovisual na UFSC, responsável pelo Laboratório Multimídia do DLLE/CCE. Trabalha com gravação e edição de vídeos, criação de projetos gráficos, editoração eletrônica de livros e revistas científicas, criação e produção de material de divulgação de eventos acadêmicos.

Cíntia Teixeira dos Santos possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (2000). Atualmente é assessora de comunicação do Sindicato dos Ferroviários e Metroviários do Litoral de Santa Catarina e assessora de comunicação do Sindicato dos Trabalhadores no Comércio de Tubarão e Região. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo Institucional e Jornalismo Sindical.

Cristiano dos Passos possui Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009). Atualmente é doutorando na área de Estudos da Tradução, na Universidade Federal de Santa Catarina e atua como analista de nível superior

– Letras – Celesc Distribuição. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, bem como na área de crítica musical, tendo trabalhado para diversas publicações alternativas dedicadas ao metal extremo, entre revistas e websites brasileiros e estrangeiros. Atuou como professor da rede pública e privada de 1992 a 2004 e trabalha como revisor e tradutor desde 1994.

Daniel Serravalle de Sá é Professor Adjunto na Universidade Federal de Santa Catarina. Seus interesses de pesquisa englobam o estudo da cultura popular e a relação entre literatura, cinema e outras artes. Nos últimos anos, tem escrito sobre o gótico e suas manifestações em diferentes contextos culturais. É autor do livro *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani* (Edufba, 2010) e de capítulos nos livros *World Film Locations: São Paulo* (Intellect, 2013), *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas* (Routledge, 2016), *Latin American Gothic in Literature and Culture: Transposition, Hybridization, Tropicalization* (Routledge, 2018) e *B-Movie Gothic* (Edinburgh University Press, 2018).

Eduavison Pacheco Cardoso graduado em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Campo Grande (2013), com habilitação em Licenciatura na área de Português-Inglês. É Mestre em Estudos de Linguagens pela mesma instituição. Atualmente é doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Comparados, atuando, principalmente, nas seguintes temáticas: Hilda Hilst, literatura e pesquisa, crítica biográfica, cultura, linguagens. Foi professor bolsista do curso de Letras da EaD da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, trabalhando com as seguintes disciplinas: Introdução à Literatura Comparada, Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira.

Elisa Silva Ramos é Bacharel em Letras – Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina (2017). Tem experiência na área de Letras – Inglês, com ênfase em Literatura. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina, onde pesquisa sobre a adaptação de obras literárias para o videogame. Possui interesse na Literatura Gótica, assim como nas relações entre a literatura e outras mídias modernas, dentre elas a televisão e os jogos.

Erik Dorff Schmitz é Bacharel em Filosofia pela Faculdade São Luiz (2011) e Bacharel em Teologia pela Faculdade Católica de Santa Catarina (2015). É mestrando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de pesquisa de Textualidades Híbridas, com ênfase em Teopoética. Pesquisa nas áreas de Filosofia, Teologia e Literatura. Bolsista CAPES.

Franciele Largue Hambrecht é mestranda no Programa de Pós-Graduação de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de pesquisa Subjetividade, Memória e História. Graduada em Letras - Português e Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pampa (2017).

Gisele Tyba Mayrink Orgado possui graduação em Comunicação Social, com especialização em Jornalismo (FACHA-RJ); Licenciatura e Bacharelado em Letras Inglês na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestrado e Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET). Pesquisadora sobre os Estudos Japoneses no Brasil, nas áreas de língua, literatura e cultura japonesa, pela Fundação Japão. Atua como professora de Língua e Cultura Japonesa; de Português como Língua Estrangeira; e de Inglês, no Curso Extracurricular de Idiomas da UFSC. Participante do Núcleo de

Pesquisa e Ensino de Português Língua Estrangeira e do Projeto de Pesquisa BanCo: Banco de Colocações Léxicas, desenvolvido no CALEPINO: Núcleo de Lexicografia Bilíngue da UFSC.

Jéssica Rosa possui graduação em Letras Português – Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – Campus de União da Vitória (2013). Trabalhou por três anos com o PIBID - Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência em Gêneros Textuais como Prática de Linguagem em Língua Inglesa e Memórias Poéticas do Vale do Iguaçu. cursando mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero.

Karine Simoni possui Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2000). Mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (2002), graduada em Letras-Italiano (licenciatura) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004), Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009) e Pós-Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010). É Professora Associada I do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando no curso de graduação em Letras-Italiano e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. É coordenadora do curso de graduação em Letras-Italiano e subcoordenadora da Pós-graduação em Estudos da Tradução. Atua principalmente nos seguintes temas: história da tradução, história cultural, tradução de textos femininos do medievo, literatura italiana do século XIX, tradução comentada, crítica de tradução.

Lauro Luis Souza de Henrique é Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2016), com ênfase em romance policial e graduado em Letras Português – Inglês pela Universidade do Extremo Sul Catarinense. Cursa doutorado em Literatura também pela Universidade Federal de Santa Catarina, pesquisando o gótico na literatura brasileira. Atualmente é professor efetivo da rede estadual de ensino de Santa Catarina, atuando no ensino médio integral.

Luciane Bernardi de Souza possui graduação em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2013) e Letras Espanhol e Literatura de Língua Espanhola (2014) pela Universidade Federal de Santa Maria e mestrado em Letras-Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação da Dr^a. Ana Teresa Cabañas Mayoral (2015) e Vera Lucia Lenz Viana (2016). Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-graduação de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Luciane Bradbury possui graduação em Letras Português e Literatura Brasileira pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2010). Cursou Pós-graduação lato sensu, na mesma instituição, em Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura. Atualmente é professor contratado de curso pré-vestibular. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Produção Textual. Possui experiência no ensino de Língua Portuguesa como segunda língua, sendo professora contratada de curso para alunos intercambistas. Participa de trabalho voluntário com projeto de incentivo à leitura, em escolas municipais, para alunos do Ensino Fundamental, de 3º a 5º ano.

Luiza Salgado Mazzola é Bacharel em Letras Francês pela Universidade Federal de Santa Catarina (2012-2016) e professora de língua francesa. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) no projeto “Dom Pedro II tradutor: análise do processo criativo”; de 2014 a 2015, sob orientação do Prof. Dr. Sergio Romanelli e membro do Núcleo de Estudos de Processo Criativo (NUPROC) desde 2014. Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (bolsista CNPq). Doutoranda em Literatura no PPGLit (UFSC) e bolsista FAPESC. Áreas de interesse: Literatura Brasileira e Literatura Francesa, Crítica Genética, Dom Pedro II, Processo Criativo, Brasil & França, século XIX e século XX.

Marcio Markendorf possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2003) e Doutorado Direto em Literatura, concentração em Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009). Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina e leciona no curso de Bacharelado em Cinema e no Programa de Pós-graduação em Literatura, do qual é subcoordenador. É membro do Conselho Científico da Revista Anuário de Literatura, publicação da Pós-Graduação em Literatura da UFSC; da Revista Rascunhos Culturais, publicação do curso de Letras da UFMS, CPX; da Revista Estação Literária, periódico da Pós-Graduação em Literatura da UEL; da Revista Mafuá, periódico da graduação do curso de Letras da UFSC; e da Revista Sobre Tudo, periódico do Colégio de Aplicação da UFSC. Está vinculado aos Grupos de Pesquisa Arte e Mestiçagens poéticas e ao Literatual – Estudos Feministas e Pós-coloniais de Narrativas da Contemporaneidade. Tem experiência na área de Letras e Cinema, com ênfase em Teoria da Literatura, Escrita Criativa e Gêneros Cinematográficos, atuando, pesquisando e publicando nas linhas de pesquisa Ficções da Realidade e Estudos de gênero.

Natália Alves é Bacharel em Letras Inglês Bacharel pela Universidade Federal de Santa Catarina (2017) e possui Licenciatura em Letras Inglês Licenciatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2016). Atualmente é aluna de mestrado do programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de Letras Inglês, com ênfase em Literatura. Possui também vasta experiência com o ensino de inglês na educação infantil.

Natália Pires da Silva é Bacharela em Letras Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina e atualmente é aluna do Programa de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários. Profissionalmente, atua como professora de inglês no projeto de extensão Cursos Extracurriculares, oferecido pelo Departamento de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina. Possui interesse nas áreas de Literatura Gótica, e Literatura Clássica e Literatura Estrangeira.

Peterson Roberto da Silva é graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015). Mestre em Sociologia Política pela UFSC (2018). Atualmente doutorando em Sociologia Política pela UFSC (bolsista CNPq). Tem experiência na área de Ciência Política, com ênfase em Teoria Política Contemporânea, atuando principalmente em temas como liberdade, legitimidade, representação e anarquismo. Também tem interesse por ensino de ciências sociais e interfaces entre teoria política e ficção / literatura. Escritor autopublicado.

Rafael Muniz Sens é Bacharel em Letras Português, Literatura e Linguística, pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestrando em Literatura no Programa de Pós-graduação da

mesma instituição por meio da linha de pesquisa de Textualidades Híbridas. Integrante do LabFlor – Laboratório Floripa em composição transdisciplinar. Meus interesses circulam a área da cultura, literatura e outras artes. Trabalho também com curadoria, editoração, design, linguagem visual e musical.

Raquel Maysa Keller possui graduação em Ciências Contábeis pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1992) e licenciatura em Letras Inglês (2013) pela Universidade Federal de Santa Catarina. cursou Mestrado em Letras (Língua Inglesa e Respectivas Literaturas) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2000). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literaturas de Língua Inglesa, atuando principalmente nas seguintes áreas: língua inglesa, literaturas de língua inglesa, inglês instrumental. Atualmente é aluna de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

Renata Santos da Silva é mestranda no Programa de Pós-Graduação de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Cinema e Vídeo pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2006). Pesquisa histórias em quadrinhos com ênfase no erotismo e na sexualidade.

